RERVM
IMITATO
NATVRA

LIBRARY
Brigham Young University

GIFT OF
Mahonri Young

LUCA SIGNORELLI

759.5 VN
Sa2bre

I GRANDI MAESTRI DELL'ARTE ITALIANA

ADOLFO VENTURI

LUCA SIGNORELLI

PRESSO GIORGIO & PIERO ALINARI
FIRENZE – I, VIA STROZZI

Proprietà letteraria e artistica riservata.

Firenze, 35-1921-22. — Tipografia Barbèra - Alfani e Venturi proprietari.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

LA VITA

LUCA SIGNORELLI di Cortona nacque da Gilio di Luca di Ventura Signorelli e da Bartolommea di Domenico di Schiffo, tra il 1438 e il 1439, secondo il Vasari, che si studiò di far credere alla sua parentela col celebre maestro cortonese, e gli dette a madre la sorella del suo fantastico avo Lazzaro Vasari. Dopo aver fatto di questo sellaio da cavalli « un pittore famoso ne' tempi suoi, non solamente » nella sua patria, ma in tutta Toscana ancora », lo rappresentò amicissimo di Piero della Francesca, e gli attribuì maniera tanto simile a quella di questo pittore « che po- » chissima differenza fra l'una e l'altra si conosceva ». Quindi ne formò una specie di tutore di Luca Signorelli: « Ti- » rossi », egli scrive, « parimente in casa Luca Signorelli » da Cortona, suo nipote, nato d'una sua sorella; il quale » essendo di buono ingegno, acconciò con Pietro Borghese, » acciò imparasse l'arte della pittura ». Veramente poteva

farlo calzar pittore dal suo avo pittore famoso, ma ebbe il Vasari più fervida la fantasia che non robusta la memoria delle cose inventate. L'innominata sorella di Lazzaro Vasari non fu certo la madre di Luca Signorelli, e Lazzaro, morto, stando al Vasari stesso, quando Luca era bambino, non potè essergli patrocinatore; e del maestro il Vasari non dette neppure esatte le notizie che caddero ai suoi giorni, neppur quella dell'anno di morte. Essendo morto il pittore il 16 ottobre 1523, non nel 1521, come lasciò scritto il Vasari, Luca non sarebbe nato tra il 1438 e il 1439, bensì tra il 1441 e il 1442, se però si ammette che alla sua morte avesse 82 anni, come racconta il Vasari, e come a stento si può credere, considerando che solo nel 1470, quando egli avrebbe avuto ventott'anni, ci appare per la prima volta a dipingere « l'armatura e il » cappello » dell'organo per la compagnia delle Laudi che si adunava in San Francesco di Cortona. Gli storiografi moderni propendono ad accettare la data del 1450 per la nascita del Signorelli. E per questo forse mancano di quel poco di fede che il Vasari può qualche volta meritare. Quando, nel 1520, fu portata ad Arezzo la tavola della *Concezione,* allogata a Luca Signorelli dalla Fraternita di San Girolamo di quella città, il Vasari aveva otto anni. « Fu condotta quest'opera da Cortona in Arezzo sopra le » spalle degli uomini di quella Compagnia; e Luca, così » vecchio com'era, volle venire a metterla su, ed in parte » a rivedere gli amici e parenti suoi. E perchè alloggiò » in casa de' Vasari, dove io ero piccolo fanciullo d'otto » anni, mi ricordo che quel buon vecchio, il quale era tutto » grazioso e pulito, avendo inteso dal maestro che m'in-

» segnava le prime lettere, che io non attendeva ad altro
» in iscuola che a far figure; mi ricordo, dico, che voltosi
» ad Antonio mio padre, gli disse: Antonio, poichè Gior-
» gino non traligna, fa ch'egli impari a disegnare in ogni
» modo; perchè quando anco attendesse alle lettere, non
» gli può essere il disegno, siccome è a tutti i galantuomini
» se non d'utile, d'onore e di giovamento. Poi rivolto a me
» che gli stavo diritto innanzi, disse: " Impara, parentino ".
» Disse molte altre cose di me, le quali taccio, perchè
» conosco non avere a gran pezzo confermata l'openione
» che ebbe di me quel buon vecchio. E perchè egli intese,
» siccome era vero, che il sangue in sì gran copia m'usciva
» in quell'età dal naso, che mi lasciava alcuna volta tra-
» mortito; mi pose di sua mano un diaspro al collo, con
» infinita amorevolezza; la qual memoria di Luca mi starà
» in eterno fissa nell'animo. Messa al luogo suo la detta
» tavola, se ne tornò a Cortona, accompagnato un gran
» pezzo da molti cittadini ed amici e parenti, siccome meri-
» tava la virtù di lui, che visse sempre piuttosto da signore
» e gentiluomo onorato, che da pittore ».

Da questo racconto risulta che Giorgio Vasari fanciullo vide il pittore, « così vecchio com'era », arrivare ad Arezzo per mettere sull'altare la sua pala, e ricordò il buon vecchio « tutto grazioso e pulito ». Morì Luca Signorelli tre anni dopo quella sua andata ad Arezzo, e al Vasari, che dovette udir rammarichi per la perdita del pittore illustre, parve più tardi, scrivendo le *Vite*, che la notizia della morte gli fosse giunta poco dopo aver veduto il buon vecchio, cioè nel 1521. E avrà udito allora parlare ad Arezzo della grave età di Luca, che a lui era parsa grave anche dal-

l'aspetto ; cosicchè, se gli ottantadue anni assegnati non sono che un numero all'incirca, basato sull'osservazione esteriore del vecchio, il numero stesso può tuttavia accogliersi come approssimativo dell'età del Signorelli, senza forzarlo a scemare di troppo per far nascere il Cortonese dopo il 1450. Insomma, il nostro maestro con tutta probabilità nacque qualche anno dopo il 1442, e nel 1466 era con Piero della Francesca, dal quale si dipartì per recarsi a Firenze e seguire l'arte dei fratelli Pollaiolo. Come abbiamo già detto, nel 1470 lavora a Cortona ; nel 1472 s'incontra, se il Vasari attinse a buona fonte, in Arezzo, intento a dipingere in San Lorenzo la cappella di Santa Barbara, e, per la compagnia di Santa Caterina, come per l'altra della Trinità, un gonfalone. Di queste opere, nessun ricordo più, e altrettanto della tavola di San Nicola da Tolentino e dei due angioli a fresco in Sant'Agostino di quella città, e dell'altra pala nella cappella Accolti in San Francesco : opere che il Vasari annovera dopo le prime eseguite l'anno 1472, ma senza associarle per tempo. Le annovera una dopo l'altra, senz'ordine, come gli venivano ricordate, or lodando le storiette bellissime dell'ancona di San Nicola da Tolentino, or magnificando l'altra in San Francesco, dipinta per il giureconsulto Francesco Accolti : « in quest'opera », scrive, « è un San Michele che pesa l'anime, il quale è mirabile ; » e in essi si conosce il saper di Luca nello splendore del- » l'armi, nelle riverberazioni, ed in somma in tutta l'opera. » Gli mise in mano un paio di bilanze, nelle quali gl'ignudi, » che vanno uno in su e l'altro in giù, sono scorti bellissimi. » E fra l'altre cose ingegnose che sono in questa pittura, » vi è una figura ignuda, benissimo trasformata in un dia-

» volo, al quale un ramarro lecca il sangue d'una ferita.
» Vi è, oltre ciò, una Nostra Donna col Figliuolo in grembo,
» San Stefano, San Lorenzo, una Santa Caterina, e due
» angeli che suonano uno un liuto, e l'altro un ribechino,
» e tutte son figure vestite e adornate tanto, che è ma-
» raviglia. Ma quello che vi è più miracoloso, è la pre-
» della piena di figure piccole de' fatti di detta Santa Ca-
» terina ».

La mancanza di queste opere, del resto ricordate alla rinfusa dal Vasari, senz'ordine cronologico di sorta, non ci permette, per via di documenti e di notizie sincrone, di additare opere della giovinezza di Luca Signorelli. Ci soccorre lo stile, perchè più le opere di Luca son prossime a Piero della Francesca, più sono antiche.

Un documento ci lascia assegnare la data 1474 ai resti pittorici del Signorelli sulla torre detta del Vescovo a Città di Castello, dove si può scorgere appena un Madonnone fra i SS. Paolo e Girolamo. Neppure, dunque, tale affresco, che fu compiuto nel Novembre del 1474, può servirci di punto di partenza.

Dalla data 1470, riferita dal Milanesi nelle note al Vasari; dall'altra del 1472, citata dal biografo aretino, così scarso di datazioni da dover credere che da scritte nella cappella di Santa Barbara in San Lorenzo e da memorie antiche la ricavasse; e infine da quella del 1474, apposta all'affresco nella torre di Città di Castello, noi non abbiamo più notizia di opere datate di Luca, se non nel 1484, anno che si leggeva nell'iscrizione sulla tavola del Duomo di Perugia. Ciò significa che tutta l'opera giovanile di Luca Signorelli è per via di documenti ignota.

A interrompere il silenzio di tanti anni, si ha un fondamento per assegnare ad un tempo prossimo alla decorazione della Sistina, l'altra della sagrestia detta « della » Cura » nella chiesa della Santa Casa di Loreto, adorna per volontà del cardinale Girolamo della Rovere, nipote di Sisto IV. È là che il Signorelli ebbe a collaboratore Don Pietro d'Antonio Dei, detto Don Bartolomeo della Gatta, il quale poi, nella cappella Sistina, ripetè forme signorelliane.

Nel 1481, in ottobre, si stipulò il contratto per affreschi nella cappella Sistina e, quantunque il Signorelli non vi abbia messo mano, sembra che abbia suggerita o disegnata la composizione, in gran parte di Don Pietro Dei, in piccola parte di Bernardino Pinturicchio, rappresentante il *Testamento di Mosè*. Che il Signorelli dipingesse nella Sistina, non è certo, ma che egli vi sia stato presente per alcun tempo è presumibile, quantunque tanto il Perugino, quanto il suo aiuto Don Pier d'Antonio Dei, nel periodo di quegli affreschi, avessero tendenze signorelliane e fossero sotto gl' influssi del Signorelli, così da lasciare incertezza sulla sua presenza nella cappella di papa Sisto. Sappiamo che il 27 ottobre 1481, nella *Locatio picture Capellae Magnae novae Palatii Apostolici,* Giovannino de' Dolci combinò con Cosimo Rosselli, Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino per la pittura della Sistina, cioè per la esecuzione di dieci storie. Si obbligarono a darle finite entro il 15 marzo dell'anno successivo. Del Signorelli non è parola nel contratto ; ma le storie sono dodici, se si contano quelle delle pareti di destra e di sinistra. Senza contare quindi quel che dovette esser dipinto sulla parete di qua e di là dalla gran porta, e quel che

fu dipinto nella grande parete dietro l'altare, dove poi Michelangelo rappresentò il *Giudizio Universale,* noi possiamo notare che il contratto non era se non una regolarizzazione dell'opera, che era in parte eseguita, e che tanto breve era il tempo fissato al compimento dei dieci quadri, perchè essi erano in parte eseguiti. Tanto è vero che Giovannino de' Dolci usa questa formula nel contratto: « Con- » duxit sive locavit ac conducit sive locat », e infine accenna ad un'obbligazione già rilasciata dai pittori a lui, deputato papale: « quod quedam obligatio per dictos depictores » alias facta dicto Johanni petri superstanti super pecuniis » per eos receptis et recipiendis ratione dicte depicture » maneat in suo valore et robore, ecc. ». Anche da questo documento dunque non si può ricavare se il Signorelli abbia dipinto nella Sistina, e non si può dire con Domenico Gnoli che « si tace il nome di Luca Signorelli che » doveva già averle dipinte (le sue storie) ». Non resta se non la composizione eccezionale, grandiosa, quale dalla cognizione delle opere di Don Pietro d'Antonio Dei non lice aspettarsi. Il monaco che eseguì nella *Consegna delle Chiavi* alcune figure, seguendo le tracce del Perugino, mostra nel *Testamento di Mosè* troppa forza inventiva, la forza che gli veniva da altri. Non dal Perugino, così misurato, così meditato e grave; ma probabilmente dal Signorelli vivace e forte, avendosi continui accenni, non solo a tipi, ma ad atteggiamenti e positure signorelliane. Noi sentiamo di essere davanti a una traduzione, non di rassegna del Perugino avvolta nell'umbra calma divota, ma di una composizione ricca di movimento e di energia; sentiamo che il monaco miniatore, calligrafo, corpacciuto ebbe davanti un

disegno di Luca focoso. Don Pietro Dei, compiuta l'opera al soldo del Perugino, nella Sistina, fece un quadro a Cortona, l'Assunzione della Vergine, in San Domenico, nel quale non si ripete la varietà, la ricchezza dei modi usati a Roma, il che prova sempre più che qui traduceva, là componeva a modo suo.

E così siam giunti al 1484, finalmente a una data, alla data del quadro di Luca per l'altar maggiore della Cattedrale perugina, oggi nella Sagrestia di essa: allogato al pittore dal cortonese Jacopo Vagnucci vescovo di Perugia. Ma non si creda che di qui cominci un periodo di chiara dimostrazione delle opere signorelliane in ordine di tempo per via di documenti.

Noi sappiamo che nel settembre del 1479 fu eletto, nella sua città natale, membro del Consiglio dei XVIII, che il 28 novembre dello stesso anno fu tra i Conservatori degli ordinamenti comunali, e, tra il marzo e l'aprile dell'anno seguente, priore. Sappiamo ancora che nell'anno 1484, segnato sulla tavola perugina, fu a Gubbio per movere Francesco di Giorgio Martini ad architettare la chiesa del Calcinaio presso Cortona. Il 1° gennaio 1485 si obbligò a colorire una cappella in Sant'Agata di Spoleto, che forse non eseguì mai. Torna intanto ad essere eletto al Consiglio cortonese dei XVIII il 22 febbraio 1485, al Consiglio Generale il 22 agosto dello stesso anno, tra i Priori per il gennaio e il febbraio del 1486.

Il 6 luglio 1488 fu proclamato cittadino di Città di Castello per la grande abilità dimostrata nel dipingere lo stendardo della Vergine Addolorata. Fu richiamato per i mesi di settembre e di ottobre alla suprema magistratura

patria. I suoi conterranei continuarono a esprimergli fiducia e devozione, nell' '89, eleggendolo al Consiglio Generale, e il 25 dicembre 1490 tra i Priori per i mesi di gennaio e di febbraio; ma, due giorni dopo la elezione, Antonio, figliò di Luca, annunziò ai Priori come il padre non potesse compiere il suo ufficio, essendo lontano oltre quaranta miglia. Non trovavasi però a Firenze, crediamo, giacchè, invitato il 5 gennaio dell'anno seguente, cioè undici giorni dopo, a far parte del consesso che doveva giudicare la gara indetta per la facciata di Santa Maria del Fiore, egli non vi assistette.

Nonostante tanta copia di notizie, solo giunti al 1491 sappiamo d'altre opere di lui datate in quell'anno: l'*Annunciazione* per la cattedrale di Volterra, l'ancona in San Francesco della stessa città; nel 1493, l'*Adorazione de' Magi*, per Sant'Agostino di Città di Castello; nel '94, lo stendardo per Santo Spirito d'Urbino; nel '96, la pala d'altare della *Natività* per San Francesco di Castello; nel '97, alcune storie della *Vita di San Benedetto* nel chiostro di Monteoliveto; nel '98, l'ancona per la famiglia de' Bicchi in Sant'Agostino di Siena; nel '99, gli affreschi nella cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto, che continuò sino al 1502. Ma se il decennio 1490-1500 è il più chiaro della vita artistica del Signorelli, quanti silenzi ancora, quante opere che solo dallo stile aspettano la documentazione! E quanta operosità non spiegata, commista a quella di maestri anonimi, di seguaci che logorarono la gloria del maestro!

Come per le opere più importanti della giovinezza (la *Circoncisione* della Galleria di Londra, la decorazione della

Sagrestia della Cura a Loreto) mancano i documenti, così mancano per alcune opere tra le più importanti dell'età matura, come, ad esempio, il *Dio Pan* del Museo di Berlino. Alcuno ha associato quell'opera con la dimora di tre giorni fatta da Lorenzo de' Medici a Cortona nei primi di marzo 1488. La gran tela era difatti nella raccolta medicea; e nell'archivio della guardaroba, tra gli « Inventarî di » Palazzi e Ville », ve n'è uno: « Inventario di più robe e » maseritie le quali son nel palazzo de' Medici in via Larga, » cominciato questo dì 18 di luglio 1598 ». Vi si legge: « quadro grande in tela, con cornicette dorate, dipintovi il dio » pan con altre figure nude, cosa bella e anticha ». Il Borghini aveva già detto che: « Luca dipinse a Lorenzo de' Me- » dici in tela alcuni dei ignudi ». Tuttavia si può pensare, per il carattere particolare del dipinto con la gran forza degli scuri e degli effetti di luce, che esso sia di un tempo più avanzato. Ricordiamo quel che scrisse Michelangelo, nella lettera del 1518 al capitano di Cortona. Chiedeva il Buonarroti la restituzione di un prestito di denaro fatto al Signorelli « el primo anno di papa Leone », e raccontava dell'incontro fatto in Roma con il Cortonese così: « .... riscontrandolo .... a monte Giordano, mi disse, che » era venuto a parlare al papa per avere non mi ricordo che » cosa, e che era già stato per essergli stata tagliata la testa » per amore della Casa de' Medici, e che gli parea come » dire non essere riconosciuto ». Questo passo della lettera di Michelangelo lascia supporre che il Signorelli si trovasse a Firenze al tempo della cacciata de' Medici, nel 1497, e che egli avesse fino allora atteso a dipingere per Lorenzo di Pierfrancesco il Dio Pan.

I concittadini del Signorelli lo nominarono di nuovo al Consiglio Generale il 23 agosto del 1490 e quindi nel 1493; ma solo nel '95 fu Priore per il novembre e il dicembre, e poi nel '97 per i mesi di maggio e di giugno, di novembre e dicembre. Quell'anno dunque egli restò più a lungo nella sua città, dove trovavasi anche il 10 marzo tra i Revisori degli argenti. Nel febbraio del '98 fu rieletto al Consiglio Generale e ancora nel febbraio del 1500, mesi durante i quali, per la fredda stagione, lasciava il lavoro a fresco. Nel 1502, quando finalmente tornò tra essi libero dall'impegno con gli Orvietani, si sfogarono a portare il pittore al Consiglio Generale ed anche al Priorato.

Nel 1502 rimase a Cortona, ove condusse la *Deposizione* per la Chiesa di Santa Margherita, ora nella Cattedrale; e da quell'anno in poi molto si occupò del Comune, poco dell'arte, che abbandonò generalmente nelle mani dei numerosi scolari. N'è prova la pittura di Santa Maria Maddalena in Orvieto, ora nel Museo dell'Opera, allogata a lui dai riconoscenti Operai del Duomo nell'anno 1504, veramente indegna della sua mano.

Siena lo richiamò nel 1506, perchè eseguisse il cartone del *Giudizio di Salomone,* per il pavimento marmoreo della Cattedrale; Arcevia, sopra Sassoferrato, lo volle pittore dell'ancona per la chiesa di San Medardo, nel 1507; Roma lo vide con il Perugino, il Pinturicchio e il Sodoma dipingere per Giulio II nel 1508; Cortona lo riebbe per una pittura nella chiesa del Convento delle Santucce.

Nella sua città rimase fino alla morte. Fece una breve apparizione nel 1513 a Roma, dove si trova in rapporto con Michelangelo. Stanco dell'esercizio della pittura, pronto

ad addossarsi ogni sorta di oneri per il suo luogo natale, Luca Signorelli permise che il proprio nome fosse applicato con disdoro a molte pale d'altare, colorite in tutto o in parte da' suoi seguaci, nel 1512 per la Cattedrale di Cortona, nel '20 per la Confraternita di San Girolamo d'Arezzo, nel '23 per la Collegiata di Foiano.

Le commissioni fioccarono: nel 1521 dall'Ospedale della Misericordia a Cortona e, qui pure, nello stesso anno, dal Convento di Santa Trinità, e tante altre da altre chiese e monasteri, delle quali non è rimasta notizia nei documenti, ma traccia in opere della bottega.

Il Vasari, ancor fanciullo, lo vide, e lo rappresentò di costumanze signorili, vissuto « sempre piuttosto da signore » e gentiluomo onorato, che da pittore ». Forse egli, che aveva presente il giorno in cui il grande vecchio, recatosi ad Arezzo per « metter su » l'ancona della Fraternita di San Girolamo, fu accompagnato e festeggiato da cittadini, amici e parenti, generalizzò un po' troppo. Che nei tardi anni fosse preso da vanità, può credersi anche per certa lite da lui sostenuta, ne' tribunali ecclesiastici, per privilegi e riguardi e preminenze simoniache e spagnolesche pretese da sua nuora all'entrare in convento. Il Cortonese, che rappresentò la sua città ne' Consigli e nelle ambascerie, si mostrava, secondo il Vasari, in abiti di seta, e lavorava, sempre al dire del Vasari, « più per piacere che per altro ». Ora contrasta all'asserzione vasariana il moltiplicarsi di opere, uscite dalla bottega del Signorelli, quali un maestro che avesse lavorato « per piacere » avrebbe sdegnato di metter fuori e più di suggellare col proprio nome. Certo è che da vecchio poco lavorò, e visse a spese del suo pas-

sato artistico. Quantunque avesse fatti grossi guadagni, ebbe bisogno di denari, e ne trovò, mentre era in Roma nel 1513, a prestito da Michelangelo, che, a quanto pare, perdette o fu per perdere il denaro, e con esso la stima per l'onorabilità del Cortonese. Il Signorelli degli ultimi anni si sarebbe fatto differente dal tipo rude, abbronzato, semplice, montanaro, quale si vede nel suo ritratto ad Orvieto. Quel tipo forte di boscaiuolo, che tagliava i suoi nudi a colpi d'accetta, si sarebbe affloscito e rinfronzito. Comunque, egli aveva dato all'arte la vita de' suoi anni migliori.

Il Vasari, nonostante la vantata parentela, fu a corto di notizie sul Signorelli; e lodò con superlativi le cose proprie di lui e quelle tristi della bottega. Ad ogni modo riconobbe la sua potenza nel fare gli ignudi, nel dar loro il movimento e la vita; e, come sempre suole il Vasari, per meglio rappresentare il proprio pensiero, ricorse a quest'aneddoto: « Dicesi, che essendogli stato occiso in » Cortona un figliolo che egli amava molto, bellissimo di volto » e di persona, che Luca così addolorato lo fece spogliare » ignudo, e con grandissima constanza d'animo, senza pian- » gere o gettar lacrima, lo ritrasse, per vedere sempre che » volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la » natura aveva dato e tolto la nimica fortuna ».

Vasari, seguace di Michelangelo, vide in Signorelli precipuamente il modo di far gli ignudi, che più accostò il nostro maestro al gigante. E discorrendo della cappella orvietana vide Michelangelo ispirarsi al Signorelli, anche alle invenzioni di lui, e in ciò il Vasari passò oltre il segno, ingannato dalla somiglianza de' soggetti trattati dai due

artisti ; ma poi, pensando probabilmente ai nudi energetici del Signorelli e del Buonarroti, giustamente scrisse di « altre » cose, nelle quali esso Michelangelo imitò l'andar di Luca ».

Dal Vasari si arriva sino ai moderni senza che alcuno abbia apportato cognizioni larghe e nuove sul maestro ; gli storiografi recenti, a cominciare da Robert Vischer, per continuare con Cavalcaselle e Crowe, e finire con il biografo locale Girolamo Mancini, aggiunsero documenti, ingrossarono il catalogo delle opere, prepararono confusamente e in disordine il materiale alla critica storica. Essa si andò delineando, per influsso del Berenson, in Maud Cruttvell, che aveva, quando già s' indicava il Signorelli nella Sistina, saputo tacere di lui, a ciò indettata dallo stesso Berenson, che poi si è rimesso a vedere il Signorelli in diverse teste del *Testamento di Mosè*. Ad ogni modo, nonostante il progresso nella classificazione delle opere del Signorelli, appena si accenna, a causa della manchevole distinzione dell'opera del maestro da quella dei seguaci, alla valutazione dell'arte sua ; e la critica ha davanti a sè l' incanto di una gran mensa con doviziosa imbandigione, quasi non tocca da convitato alcuno.

L' OPERA

NELL' ARTE dell' Italia centrale che, al silenzio delle monumentali assolate architetture di Piero della Francesca, vedeva succedere la mistica sonnolenza dei santi perugineschi adunati fra le arcate leggere dei templi, nella suggestiva vastità dello spazio verde e azzurro di campi, di lago, di cielo, apparve perturbatrice improvvisa, più che la fiammante arte di Melozzo, esaltazione della bellezza, dell'umanità eroica, l'arte nervosa e violenta di Luca Signorelli, che, per i suoi principj di dinamismo plastico e per l'assoggettamento del colore al rilievo, precorre l'arte gigantesca di Michelangelo.

Pietro Perugino e Melozzo avevano inconsciamente abbandonato i principj prospettici di Piero della Francesca nell'architettura della forma, contentandosi di un facile tondeggiante rilievo; Luca sfaccetta arditamente i piani per dare alla forma un valore energetico rispondente a quello proprio

della focosa linea di Antonio Pollaiolo. L'ossessionante problema che appassionò il quattrocento fiorentino, da Donatello a Sandro Botticelli: il movimento, attrae anche questo erede di Piero della Francesca. Come Firenze aveva veduto sorgere, accanto alle pietrificate *battaglie* di Paolo Uccello, dove cavalli e uomini s'incassano (tarsie variopinte) nel fondo fiorito, i cori bacchici dei fanciulli e i turbini delle *Pietà* donatelliane, così il territorio aretino, dopo aver dato i natali a Piero, compositore di adamantine architetture di uomini e cose, di forme geometriche trasparenti alla chiara luce diurna, vide il Cortonese discendente del maestro di Borgo Sansepolcro infondere nei corpi di bronzo dei suoi eroi vita formidabile di nervi, potenza dinamica. I Fiorentini del Quattrocento comunicano mediante la linea vigore ed elasticità alle masse dei corpi agili, il Signorelli, memore di Piero, scolpisce i suoi nudi ferrei, valendosi di sfaccettature sinuose, espressive di energia, quanto la linea fiorentina dei Pollaiolo.

La *Flagellazione* di Brera, opera primitiva, ricorda la *Flagellazione* dipinta da Piero in Urbino: nel centro della sala del pretorio, è la colonna sormontata da una statua di Augusto; in disparte, sul seggio, Erode. Ma il ritorno di particolari pierfrancescani pone in risalto la sostanziale diversità fra le due opere: entro la cavità di un cubo alabastrino, tra colonne e pilastri di perlata trasparenza, s'innalzano, immote e inorganiche, assimilate, dalla semplicità della forma e dalla perfetta stasi delle pose, agli elementi architettonici, le cinque figure di Piero, mentre una folla di aguzzini e soldati si stringe minacciosa attorno al Cristo del Signorelli, tra un arco, apertura di tendone

teatrale, e il fastoso scenario di una parete adorna di bassorilievi e cariatidi. Lo spazio, gloria di Piero, manca al quadro di Brera, e più violenta scoppia, per la zona ristretta delle figure, l'energia dei flagellatori, i cui nudi si divincolano, snodati e agili, nello sforzo dei colpi. Le cinture nervose sembrano spezzarsi; ognuno dei colpi che gli aguzzini stanno per scatenare, e che noi seguiamo nella loro preparazione traverso l'ansito affannoso dei nudi giganteschi, basterebbe a sfracellare il Cristo languidamente addossato alla colonna; la divina impersonalità degli esseri e delle cose create da Piero scompare, tanto dall'ambiente, cui il Signorelli si studia conferire, mediante i trionfali bassorilievi, il suo significato storico, quanto dalle figure, appassionate e brutali. Più violenta ancora scoppierà la lotta fra i personaggi delle opere signorelliane posteriori agli affreschi di Orvieto: nella tarda *Flagellazione* di Morra, le carni, ancor chiare a Milano, diventan lucido bronzo; ogni muscolo vive e agisce con tale intensità di sforzo da dare ai corpi l'apparenza dello scorticato; ogni muscolo si isola, è messo a nudo con michelangiolesco vigore.

La potentissima energia vitale espressa dal nudo nella *Flagellazione* di Milano si sprigiona ugualmente da ogni nervatura dell'edificio — di origine pierfrancescana — entro cui si svolge la scena della *Circoncisione* nel quadro della Galleria Nazionale di Londra. La grandezza enigmatica di Anna, assorta nella visione dell'avvenire, isolata nei suoi pensieri; la commozione esaltata del vecchio Simeone preso da affanno; l'impeto dei profeti chiusi con i sibilanti rotuli nel cavo dei medaglioni, si mettono all'unisono con la profonda sonorità del catino di nicchia scavato dalle ombre,

rilevato da costole vibranti come nervi messi a nudo, limitato da cornici granitiche, protese con erompente forza espansiva sopra le figure, i cui gesti, benchè nervosi, son retti da una misura infrangibile.

Anche più poderoso lo sviluppo plastico della composizione nel premichelangiolesco gruppo della *Sacra Famiglia* agli Uffizi, chiuso a fatica entro l'occhio del tondo, dal quale emergono le robuste sfaccettate forme.

Una profonda misura, basata sempre su principj prospettici, determina gli atteggiamenti di Maria pensosa, del rude Giuseppe squadrato in un ceppo, del putto imperiale, che tra la madre assorta nella lettura del sacro testo e il vecchio incatenato dallo stesso pensiero della leggente, curvo sul libro, volge come in ascolto la testa grave, senza sorriso, scandendo, con l'aperta manina regolatrice, la pausa tra le due figure incurvate entro il cerchio del tondo. L'inquietudine profonda delle forme signorelliane vive nell'ossuta testa di Giuseppe, bucata da ombre forti, come nelle dure articolazioni delle dita di Maria che trattengono i fogli lucidi del libro per consentire all'occhio di cercare fra pagina e pagina la frase che affatica lo spirito turbato; ma le dita rattratte si arrestano in un gesto di sovrana potenza costruttiva come quello delle braccia conserte di Giuseppe, scostate dal busto, sospese per contribuire all'architettura prismatica della forma. Ed ecco, a terra, come già nella *Circoncisione,* un libro aperto, con tre pagine scattanti socchiuse, il motivo plastico prediletto da Antonello e da tutti i pittori di stile volumetrico, qui trasformato da elasticità di scatto, da affilatezza tagliente di angoli. La grandezza delle tre figure assorte, la potenza delle

forme sculturali, la soffocazione del paese, che scompare dominato dalla ciclopica natura umana, la metallicità stessa del colore, che pure qui conserva ancora forte grido di tinte, preparano l'arte di Michelangelo: la *Sacra Famiglia* del Signorelli ci preannuncia l'altra sua grande sorella fiorentina. La candida trasparenza di Piero è scomparsa; la superficie degli oggetti, translucida, rispecchia ombre calde taglienti; luci metalliche affilano gli orli delle forme; il cielo glauco armonizza con le carni brunite.

Negli *affreschi di Loreto*, le forme assottigliate acquistano di vibrazione e si muovono più libere; gli angeli, chiusi nei triangoli della cupola, avvolti entro flutti di velo a pollaiolesche criniere, sussultano dolorosamente al suono che le adunche mani traggono da una mandola, o si ritraggono con enfasi per scuotere i dischi del cembalo. Non sono i grandiosi musici di Melozzo trasportati dall'estasi, presi da languore; ma svelti adolescenti, dai rapidi gesti angolari, le teste inquiete, le braccia vibranti, le dita mosse da scatti repentini sopra le corde. Gli angeli di Melozzo fanno pensare a una larga onda melodica che si diffonda nello spazio e trasporti le patetiche radiose creature; gli angeli di Luca, su per le volte di Loreto, a una tempesta di motivi staccati e interrotti, fatta di sussulti che scuotono dolorosamente le nevrotiche forme dei suonatori, entro gli aloni sprizzanti raggiere di aghi d'oro. Il fuoco dell'aureola incandescente snoda i suoi riflessi per i multipli aggrovigliati rotuli delle vesti di un angelo che avanza di profilo, primitivo esempio, nell'arte signorelliana, di quella ricerca d'effetti di luce rapidi e potenti che sempre più si accentua nel periodo tra le pitture di Loreto e di Orvieto ed ap-

pare evidente e sviluppata nella *Conversione di Paolo,* dove i razzi improvvisi della folgore che scaglia entro lo spazio i guerrieri atterriti, la rupe fulminata, esaltano il secco rapido movimento delle forme: toraci espansi su cinture nervose, gambe sottili, mani artigliate, volti contratti da spasimo, come quello del guerriero all'ombra dello scudo, o ansimanti come il bellissimo volto di Paolo, affaticato dal bagliore che lo colpisce in pieno. Uno strumento potente di effetto diviene, nelle mani di Luca, la coordinazione fra le repentine luci e i rapidi movimenti delle figure, i loro gesti convulsi, angolosi, squarciati come il valico che l'incendio del cielo apre tra la martoriata bronzea figura del guerriero con lo scudo e lo sprone della rupe.

Compreso il valore dell'illuminazione improvvisa, metallica, per esaltare la vita della forma, il pittore vi ricorre nell'ancona di Perugia, arroventando le carni bronzee ai riflessi del tramonto; nella *Sacra Famiglia* Rospigliosi, spolverando d'oro le vesti di Maria, i capelli sfilati, i lineamenti gentilissimi di Giovannino; e soprattutto nella predella con la *Nascita di Giovanni* al Louvre, dove, per i battenti socchiusi di una porta, irrompe violento un fascio di raggi a fugar le tenebre della stanza, più dense nei vani scavati entro lo spessore massiccio dei muri. Raro esemplare, questa *Natività,* dell'eccellenza di Luca nei quadri a piccole figure: come nel mirabile affresco di Monte Oliveto, *La cena dei monaci,* la luce, schiaffeggiando con impeto le forme, ne accentua la potente struttura plastica. Nuda la stanza, vasto ricettacolo di baleni nell'ombra, tra massicci muri affilati dal sole negli orli; nel fondo, una mensola con lucidi vassoi di metallo; in mezzo, il greve

letto, nudo come le muraglie, ad alti gradi e larghe sponde rese in spessore, con lo stesso criterio volumetrico che regola il modellato impareggiabile delle figure: Gioacchino curvo di slancio sul foglio, puntellato al suolo con le gambe in croce, la giovane donna piegata in due vigorosamente sull'anfora colma di acqua e il vassoio di metallo. Affatto moderno l'uso delle chiazze di luce, che spianano il largo orlo del bacile, maculano le braccia e la testa china della donna intenta ad allestire il bagno per il neonato, modellano la sferetta lucida della testa del bimbo, punteggiata dai lineamenti minuscoli. E nel vano della porta, tra il battente oscuro e lo stipite soleggiato, si arresta, contro luce, una figura di giovane incuriosita, fendendo di acute lame d'ombra il fascio liquido di sole che dilaga sul pavimento translucido.

Violenti effetti di chiaroscuro all'unisono con l'esasperato *pathos* dalle figure, nell'*Apoteosi di Pan,* capolavoro tra i quadri di Luca. Splendori metallici, di infocato rame, nel paese arso da un tramonto sanguigno, paese informe, dominato, al solito, dalla figura umana, dal gruppo nella sua invadente plasticità. Sono disposte le figure come nelle pale, in due ripiani intorno a Pan sul trono di una rupe, magnifico nelle sue forme di bronzo infocato, la testa romantica, tenebrosa entro la folta metallica zazzera bruna, vivo il bianco degli occhi, le gambe caprine puntellate alla base del trono, in contrasto con la testa apollinea dolorosamente piegata sopra una spalla, testa in ombra, di divinità notturna, da cui scatta improvviso il crescente lunare a chiuder la sua falce sottile sul cielo affocato: personificazione impareggiabile del semidio, quale lo descrive Vin-

cenzo Cartari, selvaggia e umanissima a un tempo. Il trono della figura ramigna, fusa in metallo incandescente dall'incendio che divampa tra le schegge di nuvole, ombrata di ombre notturne, è formato da una roccia con piedistallo ad alti gradi, in uno dei quali rientra una figura di giovane nudo, sdraiata al suolo lucido, adorna di pampini. Nell'ancona di Perugia le figure poggiano appena la punta dei sottili piedi al suolo, come per sfuggirne il contatto rovente; qui il giovane sdraiato tocca per uno spazio breve il piano, puntellandosi, per sollevarsi, allo specchio di roccia, viscido, solcato, nella dilagante luce vitrea, da ombre repentine. Sullo stesso piano, di fianco al pastore, il decrepito ossuto vecchio tremulo ripetuto dal Signorelli, sorrette le scarnite membra dal lungo bastone, e una ninfa ignuda; al piano superiore della roccia, presso il Dio Pan, un vecchio pastore, fermo sul piedistallo bronzeo delle gambe riunite, come un Bramantino ingigantito; e un giovane suonatore apollineo, curva la testa accesa, nei suoi ricci metallici, dai riflessi aurei del sole; altre ninfe nude, altri pastori, in lontananza, come nei fondi di Michelangelo. Il nudo trionfa nella pagana fantasia di Luca: nudo tagliato a piani sommari, massiccio ed agile a un tempo; e come nella magnifica predella del Louvre, esaltato nel suo rilievo da abbacinanti riflessi isolatori. Contrasti di tinte avvivano il fondo illuminato a sprazzi e le figure, due d'argento, quattro di bronzo, incrociate con fantastica lampeggiante vivacità di contrasto: metalli diversi arroventati dal tramonto che sfolgora dietro la fosca divinità boschiva.

L'idea dell'illuminazione repentina d'interno, sviluppata superbamente nella predella del Louvre, è ripresa in uno

scomparto degli affreschi di Monte Oliveto, il meno guasto e il maggiore fra tutti, concepito con quella stessa modernità di vedute che ci colpisce nella *Natività* del Louvre. Anche qui, piccole figure entro il vasto spazio quadrato di una stanza con soffitti a grosse travi, una finestrella a rulli e una porta sottile nel fondo, fonti di luci intense che s'avvivan nei bianchi della parete, della caminiera, delle grandi tuniche monacali, dando risalto all'ombra arsiccia dei volti bronzei controluce. Lo spessore dei volumi, appassionatamente studiato nella *Natività* del Louvre, si ritrova nella sagoma massiccia della caminiera, a spigoli taglienti definiti e sottili, a robuste cornici messe in risalto dal contrasto coloristico di una addentrata zona scura, come nella magnifica svelta statuina della servente che mesce il vino, sollevando con sforzo il braccio entro la stretta manica a svelare la piena rotondità del busto. Nonostante il fiorentino quattrocentesco svolazzo di criniere nelle vesti dell'ancella che inoltra a passo malinconico di danza, sembra veder qui, in tanta differenza di temperamenti, un preludio ai deliziosi interni del Seicento olandese: non manca la scena di genere nel colloquio tra l'ostessa e la servente, che si sporge da una ripida scaletta ricevendo sulle spalle e sul capo improvvisi sprazzi di luce dalla finestra; tra i battenti della porta, come già nella predella del Louvre, si delinea controluce un profilo d'uomo nel fulgore bianco della via. La preoccupazione narrativa distrae spesso, negli altri affreschi, il Signorelli dai suoi assillanti problemi di luce e di forma energetica, ma il corrusco gruppo degli armati attornianti Totila nella *Scoperta della finzione,* e anche più le grandiosissime figure di monaci, sporgenti in massa for-

midabile dal muro di un sovrapporta, chine verso un grande volume che sembra bruciare sotto le nodose dita fuggitive, senton già l'imminenza del periodo tragico, premichelangiolesco, dell'arte signorelliana.

Le pitture della Cappella Brizio nella Cattedrale di Orvieto rappresentano ed esprimono nel più alto grado le qualità dell'arte di Luca, a cominciare dal triangolo ove intorno alla Vergine si raccolgono le schiere dei profeti: tutti i tipi di giovinezza più eletti e belli, i più grandiosi vegliardi creati dall'artista, per giungere alle pareti, dove con furia dantesca il pittore scatena il dramma della resurrezione e dell'oltretomba. Presso le delicate imagini del Beato assorte in mistica, serena adorazione, ondeggianti con i loro scanni arcuati di nuvole, smarriti i chiari occhi per dolcezza, giganteggiano le bronzee schiere di Luca, inquiete, commosse, avvinte da ansia e terrore alle scene che si svolgono negli scompartimenti delle vele o, sotto a loro, sulla parete, negli abissi della terra sconvolti. Un giovanetto nobilissimo, il San Giovannino del tondo Rospigliosi, guarda affascinato gli angeli che in una vela di fronte traggono dalle formidabili tube gli squilli della risurrezione; un grande vecchio, accanto, si sporge, facendosi riparo della mano, a fissare nel vuoto, con la tensione della lontananza, la scena apocalittica della resurrezione dei morti. L'estasi trepida dell'adolescente assorto pareggia in intensità il cupo orrore del vegliardo che spinge lo sguardo nell'abisso, e, situato al centro della profetica schiera variamente agitata e sconvolta, stabilisce, col suo repentino movimento in avanti, legame diretto tra le pitture della volta e quelle delle pareti.

Nella volta, il Beato Angelico aveva ideato i cori dei Santi intorno a Cristo giudice che, dalla vela sopra la finestra, dominava la cappella. E il Signorelli trasse da questa concezione la mirabile organica serie delle grandi scene disposte lungo le pareti: due su ogni parete: la *Venuta dell'Anticristo* a sinistra dell'entrata, e di seguito, nei fianchi della porta, le profezie del *Finimondo* e il *Finimondo;* di fronte alle scene dell'Anticristo, la *Resurrezione dei Morti;* eventi preparatori del grande evento finale che si svolge nella parete di fondo, in rapporto con la raffigurazione di Cristo giudice: il *Giudizio finale,* gli angeli che dividono con le loro spade i giusti dai reprobi. Ed ecco, in continuazione al *Giudizio,* sulle pareti lunghe, accanto alle scene dell'*Anticristo* e della *Resurrezione,* l'*Incoronazione degli Eletti,* le *Pene dei dannati.* Schema grandiosissimo nella sua chiara e serrata continuazione storica, che rivela di per sè le qualità rappresentative dell'arte signorelliana. La *Venuta dell'Anticristo* sembra una pagina d'illustrazione dantesca, coi suoi potenti blocchi di figure, significativi dei vari episodi, sparsi nella grande piazza dominata dalla mole di un massiccio tempio bramantesco. Eretto sopra un cippo di marmo, l'Anticristo, avvinghiato da un demone suggeritore, predica alla folla, che ascolta o commenta, avida, pensosa iraconda; un trofeo di arredi sacri s'ammucchia presso il cippo. Il tipo signorelliano prende anche più vigore in questi affreschi: i lineamenti minuti e sottili si affilano con acutezza cruda, accentuano l'antico carattere di metallicità: fra alcune teste bellissime, che per la mistica luce dello sguardo affascinato sembran quasi riflettere la visione celestiale aperta dal Beato Angelico, col suo Paradiso, nel cielo della cap-

pella, appare il secco volto dell'Anticristo, volto di Nazareno torvo, dai lineamenti duri e gli occhi cupi; e si profilano con energia rabbiosa altri volti adunchi dagli acuti lineamenti triangolari. La potenza rappresentativa dell'arte signorelliana si esprime nella varietà infinita delle emozioni che agitano la folla, in mezzo alla quale un giovinetto monaco dal volto angelico ascolta affascinato le parole del falso profeta. Accanto, di là dai gruppi di ascoltatori, uno spazio arginato da due composte grandi figure in vesti brune: Angelico e Signorelli; in quello spazio file di cadaveri distesi al suolo, dal quale emergono, come dalla mota della pittura di fronte, teste convulse, sollevate con sforzo dalla terra che imprigiona i corpi, e, tra due cadaveri, un giovane stretto con funi alla gola da un manigoldo, la cui persona piegata in due, gambe e braccia raccolte a fascio sulla vittima, si eleva in lucido squadrato blocco di bronzo; la sfera della testa, di freddo metallo glabro, si protende con poderoso sforzo dalla brunita massa del collo. Pari attuazione di schematismo formale e di energia invincibile, nella mano crespa del morto accanto, posata sull'occhio con le dita strette a pugno, scavate nelle falangi da nervosi colpi di scalpello. Dietro la *predica dell'Anticristo* un altro nucleo di personaggi si raccoglie intorno a un frate che sfoglia sacri testi e cerca di arginare la perversa propaganda del falso Dio, mentre il carnefice sotto gli occhi dell'Anticristo eseguisce sentenze, e per opera del falso Dio si attua la guarigione di un infermo — gruppo, quest'ultimo, mirabile per l'accentuazione data al rilievo mediante profili di luce e per la vita febbrile infusa nelle forme rapidamente abbozzate; si veda il nudo smagrito dell'infermo, o il gesto

di sorpresa della madre: due mani parallele aperte all'altezza delle spalle, dieci dita sgranate a raggi, repentinamente, con velocità d'improvviso arrestata. Nel fondo, a sinistra, si svolge la scena della prima punizione: dall'angelo, che incalza a volo nell'aria l'Anticristo, scagliando con la spada nel vuoto la bronzea figura, raggi di fuoco acuti come lance d'oro cadono a colpire i seguaci del reprobo, rovesciando dai cavalli impennati i cavalieri, fulminando i rinnegatori del vero Dio; la prediletta costruzione di forma sfaccettata dà alle figure che si urtano nel breve spazio tumultuosa terribile vita; le luci balenano interrotte e fulgide sui bronzei corpi, come sopra incrociate spade.

Più in fondo, lugubri figurette nere di scherani e di prigionieri brulicano davanti al tempio e tra i colonnati, chiudendo con una nota cupa il quadro del Regno del terrore.

Nello spazio tra l'arco della cappella e l'arco della porta, si svolge l'epilogo della « Predicazione dell'Anticristo »: la *Profezia della fine* e il *Finimondo,* separati, nella chiave dell'arco, da angioletti che sorreggono il monogramma di Cristo o s'affaccendano a legare la tavoletta con l'iscrizione. Il sole si è oscurato, è divenuto il disco di rame, circondato da un tetro alone, la luna, un ardente vaglio vuoto; il sole gronda gocce di fuoco, cadono le stelle, i palazzi rovinano, la morte e l'odio insanguinano la terra; e uomini e donne guardano atterriti, fra Sibille e Profeti, le rovine, il tumulto della terra e del cielo. Raccolta l'ampia veste orientale, sbarrati gli occhi, un profeta grida alla gente che intorno a lui leva lo sguardo al mondo in ruina: « Ecco il tempo vaticinato ». Dall'altra parte erompono dal cielo,

soffiati dai demoni, fasci di sangue e di fuoco; la terra avvampa, vacilla, i demoni precipitano dall'alto fugati dalla croce splendente. Sopra l'orizzonte in fiamme, fitte strie di nuvole si lanciano in frecce livide nel cielo, stendendo funebri scure frange dietro la cruda luce metallica di un corpo demoniaco e delle acute ali, sbarrate a fendere con improvvisa violenza di moto lo spazio. Di bronzo, di rame, di ombra livida, le torbide immagini dispaiono sotto la volta, trasportate nella notte dalle ali a sega; o s'addentrano rabbiose in quel cielo di tempesta, a sfondare, con il cozzo irresistibile del corpo, gli strati minacciosi delle nuvole; o precipitano a capofitto, soffiando dalle tube strie di fuoco e di sangue, sinistri razzi che si avventano e incrociano sulla folla martoriata delle piccole figure umane: uomini che fuggono in preda al terrore, madri disperate, inseguite nella fuga convulsa dai fili rapidi delle fiamme, simili a lunghe rossigne capigliature sconvolte da turbini. Mai si vide espressa con impeto così selvaggio la disperazione di una madre che contenda al fato imminente i suoi nati, prima che Michelangiolo scolpisse, per il *Diluvio* della Cappella Sistina, l'indimenticabile gruppo della nuda gigantessa fuggente coi figli: fiera inseguita, terribile nel dolore e nella indomabile volontà.

Finchè la furia della rovina che incombe sul mondo scaraventa dall'alto a frangersi sull'ultimo ripiano un'orda selvaggia di uomini urlanti e imprecanti, di madri curve a proteggere i figlioletti in pianto. Dalla tormentata forma del Signorelli si scatena, nella figura di giovane che fugge coprendosi disperato il capo con le mani per difendersi dai rombi del tuono, energia irrefrenata mediante la spinta

improvvisa di due braccia quasi troncate al gomito, braccia chiuse da maniche a strie convergenti che aumentano l'impeto del movimento. Effetto ripetuto dal cadavere piegato su un fianco; la spalla sollevata con sforzo spasmodico non esprime inerzia di morte, ma disperata difesa. Tra queste due figure (nuove rivelazioni della energia di ferro che anima le plastiche forme di Luca Signorelli), una terza, aggirata dal turbine nello spazio intorno a sè stessa, si stringe fra le braccia la lucente palla bronzea della testa, protesa con tanta violenza da sembrar prossima a rotolare al suolo. Mai forse, come in questo episodio del *Finimondo,* e nel mirabile gruppo di soldati e vittime al culmine della « Profezia », Luca Signorelli espresse tante volte nei nitidi volumi delle forme, per mezzo di acuminati spigoli e di luci taglienti, l'irruenza, l'energia invincibile, che i Fiorentini contemporanei facevano scaturire soprattutto dal sottil gioco lineare dei contorni.

Potenza di struttura energetica che porta a un'intensità acutissima l'espressione, per mezzo di una frequente frattura di piani e di lampeggianti luci sinistre. Certe figure, come il giovane che si ripara dal clangore cupo dei tuoni e delle trombe, figura di pagliaccio puntellata a un ginocchio per roteare nel vuoto, precorrono secoli nel superbo caricaturale sintetismo della forma.

La modernità di struttura che ci colpisce nell'affresco del *Finimondo* si accompagna, nell'affresco che lo segue: la *Resurrezione della carne*, a moderna sommarietà di effetto pittorico: sprazzi audaci di ombre livide sul piano di mota gialliccia, tinte di lucido bronzo sull'arancione fosforico dell'orizzonte, che taglia l'uniformità grigia del piano e il mare

glauco delle nuvole, su cui due grandi angeli, con immense ali viola cupo e verdi tese sul fondo costellato d'oro, curvano le teste ricciute sopra le lunghe tube, che gridano ai morti traverso lo spazio la voce del risveglio. Gli squilli delle tube, dirette dagli angeli con mira di arciere su gruppi di risorgenti, destano la vita nell'arido cimitero popolato dalle bronzee figure e dalle loro ombre taglienti; squarciano il suolo compatto e lucido, ghiacciaia dantesca, per aprire la via ai corpi che si sradicano con violenza affannosa dalla stretta tenace della terra. Un fascio di scricchiolanti scheletri ghigna reggendosi all'arcone; altri levan dal terreno glabri teschi, arti mostruosi d'insetto; dietro un giovane che, già risorto alla vita, già preso dall'ansia del tuono che annunzia il giudizio, scruta nel cielo la divina visione, uno scheletro, sfasciato a terra, sprigiona dai neri buchi del teschio un demoniaco riso. La morte, il sopore profondo del sonno, avvince ancora gli ultimi usciti dal sepolcro, come l'uomo in primo piano, le membra atletiche raccolte in un fascio, dosso e testa spioventi, gambe e braccia puntellate alla terra, prigioniere della terra; carne ancora senz'anima, fango che sul suolo fangoso aspetta il soffio vivificatore. In contrasto con quell'abbandono, è lo sforzo violento e tutto fisico di un uomo che s'appunta all'orlo del sepolcro strisciando contro terra le forme possenti, monocrome nel riflesso livido diffuso sul dorso spianato al suolo, ma staffilate, nei contorni aguzzi della mandibola, sotto l'ombra bruciata del cespo arso di chioma, da luce sottile e bieca.

Occhi di giovani dissepolti dai loro compagni, occhi ancor vaghi di redivivo, interrogano nell'affannoso dormi-

veglia, mentre nell' ultima schiera la distribuzione spezzata, e di per sè angosciosa, che han le figure del primo piano, si disciplina in gruppi raccolti di statuine bronzee contro la spettrale luce dell'orizzonte. A destra dell'entrata, sotto l'angelo con fosche ali notturne, i redivivi, presi dall' incubo, interrogano lo spazio celeste che porta fino a loro il suono della minacciosa tuba; solo tre giovani bellissimi si stringono in un pauroso abbraccio, cercano l' un l'altro appoggio contro l'angosciosa incertezza del domani, che affatica gli occhi assorti, chiudono in sè il proprio affanno e la nostalgia della vita, senza seguire il richiamo delle tube celesti verso gli spazi costellati di lucide borchie d'oro. Nel centro, un crocchio si agita scrutando il cielo, e, al margine sinistro del quadro, un gruppo di risorti, futuri eletti, stende in un grido di desiderio le persone, le braccia; sembra lanciarsi a volo in direzione della voce, che dall'alto annuncia l'avvento della nuova vita. Sola manifestazione, questa, di moto spontaneo e facile nella scena spettrale, dove la lotta dei corpi risorgenti contro il pantano che li imprigiona si manifesta in sforzi atletici e in formidabili schianti di albero che stia per essere da uno strappo di fune sradicato dal suolo. Così Luca Signorelli tradusse con anima dantesca il mistero della resurrezione, preparando, se non forse superando, per lugubre grandezza di scenario e per effetto di spettrali colori, forme e luci affannose, la *Resurrezione* di Michelangelo nel *Giudizio universale*. E invero, come la tradizione artistica spesso ha riconosciuto, lo spirito della cappella Brizio rinasce, traverso le forme meno nervose e agili, più gigantesche e atletiche, nella cappella Sistina.

Il ricordo di Dante appare immediato nell'affresco sulla parete della finestra, « la divisione degli eletti dai reprobi »: la scena delle disperate anime in corsa al seguito di un demonietto alfiere sulle rive d'Acheronte commenta i versi del poeta.

Nella contigua parete, è raffigurato l'*Inferno*: il pittore, trascurando la rappresentazione del mostro medioevale, abbandona i dannati alla ferocia bestiale dei demonî che li ghermiscono e li trascinano ai tormenti. Una siepe di acciaio, formata da groviglio di membra martoriate, traversa la base del lunettone, lasciando sparsi nel campo libero i tre arcangeli vendicatori e i demoni scaraventati con la loro preda verso l'abisso. Orgia di nudo quella muraglia umana, furia di serpi avviluppate, in contrasto di lucidi bianchi di acciaio e di bronzi rinverditi dal tempo: la sommaria definizione plastica, che dà alle figure di altri affreschi sorprendente modernità di forme, si perde per il materialismo feroce della messa in scena di tormenti, di bestiali sforzi, di tremiti convulsi. Il nudo prende più che altrove apparenza pollaiolesca; le scapole angolose, le pungenti clavicole, le ossa articolari del ginocchio e del gomito s'appuntano fra i muscoli espansi; lo *scorticato* aggiunge al bieco spettacolo il suo orrore, lo spasimo vivo, la rabbia atroce delle carni. Nudi vigorosi sopra sottili gambe caprine, elastici come l'acciaio; ceffi bestiali di demoni con sinistri occhi bianchi; sconvolti cespi di chiome; spinose sopracciglia a gronda, viscide ali di vampiro agitate sopra il convulso carname nel cielo di zolfo ardente.

La poderosa costruzione formale, ammirata negli affreschi della *Resurrezione,* del *Finimondo* e dell'*Anticristo,* si

ritrova nel superbo gruppo di demone e donna scagliato verso l'abisso dalle inesorabili spade degli angeli, isolato nel centro dell'affresco, chiave della infernale scena: selvaggio nodo di bianche membra e di membra color di ramarro, accostamento tragico di un volto lubrico con occhi vuoti e labbra riverse di cadavere, di una orrenda maschera in corruzione, al fiero volto della donna, che gira intorno lo sguardo torvo per angoscia, l'energico profilo stirato dall'orrore. I remi delle ali distese nello spazio tagliano col lampo dell'acciaio il blocco riquadrato, sprigionando improvvisa energia di resistenza alla caduta verso l'abisso. A sinistra, di sotto la cornice, erompon getti violenti di fiamma, soffiati verso i miseri che stan per diventare sua preda, da una testa di Furia, profilo rovente sotto il cespo di fuoco della chioma.

Di fronte a questa dantesca visione del primo arrivo di dannati all'Inferno, la *Incoronazione degli eletti*: disposizione affine: siepe fitta di lucide bronzee forme umane, che sbarra da un capo all'altro lo spazio dell'arcata; nel libero campo della volta, lampeggianti scale di nuvole e angioli, riunite in alto, sotto la chiave dell'arco; altri angeli nel centro, febbrilmente intenti a gettar rose o a porger corone ai beati. Nessun cenno, nella grande pittura, a composizione spaziale — le forme metalliche emergono ugualmente dal piano di base dell'altorilievo e, con libertà tutta signorelliana, le figure sparse nello spazio superiore della lunetta giganteggiano sulle figure della schiera inferiore, rimpicciolite e serrate. L'acuta e dolorosa sensibilità delle forme di Luca si acuisce in questa corrusca visione del Paradiso: il potente mimo esprime negli occhi « inebriati », nello

scatto febbrile delle dita — tasti di pianoforte bruscamente sollevati, — nella trazione spasmodica di una testa sul collo irrigidito dallo sforzo di tendini di acciaio, nel passo sospeso di una donna che sta per sparire guidata dal l'angelo, l'impeto dell'estasi che dalle schiere dei suonatori si propaga nello spazio e trascina all'ebbrezza i sopraggiunti; lo scorcio dei volti sollevati accentua, affilando crudamente gli angolosi contorni, l'espressione di ardore mistico negli eletti, vestiti di gioventù eterna, rapiti dal sogno. E come a Loreto la vibrazione della musica è espressa con rara potenza dagli agili corpi dei suonatori, che scuotono i cembali sporgendosi dal loro scanno di nuvole, afferrati, travolti dall'onda trionfale del suono; o toccano con volanti nervose dita le corde di un violino; o s'illanguidiscono al dolce trillo della mandola, o s'inabissano ascoltando il sottile suono dell'arpa: la voce di ogni strumento, i momenti varii della musica, trovano espressione nell'esaltato furore, come nel languore — languore che non è mai abbandono — delle suonatrici dai sottili corpi agili, dalle scattanti dita di acciaio. E l'esaltazione del sentimento, esaltazione che non è gioia, ma dolorosa sensibilità di nervi, trova il suo complemento nei lampi acuti delle nuvole che freccian lo spazio, nella disposizione scattante e sparsa delle figure, nel passaggio rapido e spezzato dei riflessi, nella ricchezza dell'effetto musivo, già parzialmente adottato per la *Resurrezione della carne*: cielo trapunto di borchie d'oro, più sfavillanti e fitte nei multipli giri dei nimbi che attorniano le fiere teste degli angeli.

Mancava al ciclo delle rappresentazioni d'oltretomba la visione del secondo regno: il Purgatorio; e perciò, nell'alto

zoccolo delle pareti, Luca Signorelli espresse, entro clipei che attorniano le imagini di Dante e di Virgilio, otto canti del Purgatorio dantesco; verso lo spigolo della parete, in due tavolette rettangolari, le scene principali del nono canto e dell'undecimo; in un medaglione, altre scene del decimo canto.

Se confrontiamo questi monocromati signorelliani con la squisita serie dei disegni danteschi di Botticelli, noi afferriamo subito nei primi un criterio di illustrazione affatto moderno: l'arte di cogliere, nella serie di episodi compresi in un canto del Purgatorio, i più significativi, i nodi del dramma. Valore rappresentativo dell'illustrazione dantesca, che si accorda con la magnifica rapidità dello schizzo. Nel clipeo del canto VIII, la valletta ridente dei principi è una desolata duna sabbiosa con due irti pinnacoli di rocce, piedistallo agli angeli difensori del luogo; le nude forme dei principi, ammassati in angusto spazio tra le rocce, son modellate con audace sprezzatura da vene d'ombra, profonde e sottili come ferite, tra sprazzi d'intensa luce. Lontano, non tra l'erba e i fiori, ma sopra aride sabbie di deserto, avanza il serpe: nodo feroce di anella, entro le quali si aggira con sforzo tragico la testina muliebre, scricchiolante, volta al dosso secondo la descrizione dantesca. Il modellato sommario delle forme non lascia dubbio, nella sua struttura potentissima, della diretta esclusiva opera di Luca in questi tondi danteschi.

Altri clipei con episodi tratti da antichi poemi, tutti a monocromato, in toni di chiaro bronzo su fondi cupi, si raccolgono intorno ad effigi di poeti, inquadrate, come quella di Dante, nel vano buio di una finestra: negli intervalli,

fregi di chimere draghi e demonietti danno ad ogni scomparto aspetto di grande pagina storiata, ma la forma, nel selvaggio movimento lineare, mantiene, quando è opera del Signorelli stesso e non di aiuti, tutto il valore plastico ed energetico spiegato nei grandi affreschi. Si compone così il più turbinoso e violento schema di grottesche che sia mai stato ideato: bocche di delfini squarciate dall'asfissia, corpi di delfino soffiati da un colpo di vento fuori di stretti calici, digrignanti teste ossute di pegasi lanciati a volo, arrotolamenti e srotolamenti fulminei di mostri impazziti, fra laberinti di fogliame. La veemenza dello stile signorelliano dà un'impronta nuovissima alla grottesca, e collega gli episodi dei medaglioni e i tempestosi ritratti con l'intrico degli elastici fregi, anche se l'esecuzione solo in poche parti possa esserne attribuita al Maestro. S'aprono nel centro nere finestre quadre o tonde, dalle quali sbucano le stupende commosse figure dei poeti, bellissima fra tutte quelle dell'uomo in turbante, la cui forma si sprigiona con violento strappo dall'ombra nera dell'antro.

Gli affreschi di Orvieto sono la manifestazione più larga, e, con la pittura della *Resurrezione dei Morti,* anche la più potente del genio signorelliano. Dopo, il declivio comincia. L'arte di Luca vive del passato. Vicina ancora alla grande epoca, è la *Deposizione* di Cortona, dove le forme mantengono la loro impronta ferrea, la scena prende una grandezza tragica, per la prima volta circondandosi di silenzio. Nel fondo, sul cielo di fosforo, vivacissime macchiette brunite costruiscono la scena della *Crocefissione,* a riscontro della *Resurrezione di Cristo*: in primo piano, di fianco al cadavere, rotola un teschio digrignante, dove l'antica po-

tenza del modellato signorelliano si esprime nella cruda forma poliedrica.

La profonda spiritualità della *Deposizione* si associa all'antica energia formale nella *Comunione degli Apostoli* a Cortona, dove il genio rappresentativo di Luca Signorelli si riafferma nella novità della scena. Non la tavola imbandita, nel centro dell'edificio, con sfoggio di vasellami e cristalli: l'apparato tradizionale è fugato dal colpo d'ala che d'improvviso spezza il filo della consuetudine iconografica; la navata di un tempio aperta sul cielo biancheggiante (sfondo peruginesco), accoglie il Cristo umanissimo, il sacerdote che avanza a passo lento, distribuendo il sacro Pane ai fedeli.

Due chiomate teste d'apostoli, curve ugualmente sulla spalla, formano aperte ali all'assorta figura del Dio; e con divergenza improvvisa d'ali s'aprono via nello spazio della navata le schiere degli altri apostoli, disposte in doppio ordine, con magnifica unità compositiva. Nell'ala destra, la burrasca non si annuncia ancora; l'estasi mistica allontana dalla fosca realtà gli apostoli: da Giovanni, che protende il volto ansioso, a un grande vecchio, leonina testa di profeta michelangiolesco, severa e torbida; all'apostolo, che sfiora appena con le labbra socchiuse l'ostia candida e sporge il volto con mistico tremore, quale Pietro Perugino non seppe mai; all'ascetico giovane che avanza lo scarno volto affilato e scavato dal pianto. La sofferenza, lo spasimo mistico, raggiunge espressione tragica nello scarnito modellato del busto con le clavicole sporgenti, del collo spettrale dai tendini gonfi, nel febbrile sguardo degli occhi arsi dalle lacrime. Il misticismo umbro si fa strada,

ma, passando nelle forme nervose del Signorelli, diviene vampa che le consuma. La pietà, sola emozione degli Apostoli a destra di Cristo, s'intorbida nell'altra ala: dove lo scoppio dell'uragano si annuncia nel cupo sguardo di Paolo, che piega la testa di profilo, tagliata a lama di scimitarra e annuvolata d'ombre, su Pietro, il quale appunta gli avidi occhi al volto di Cristo. Due Apostoli accanto, in ginocchio, sussurrano tristi parole; sentono l'agguato avanzare nell'ombra; il volto consunto del più giovane, marcato da fili di luce nei lineamenti sottili ed aspri, si acuisce ancora per la tensione. Gruppo unico da un lato, gruppo diviso in coppie dall'altro, esprimente, per la stessa sua spezzatura, l'avvicinarsi del dramma; staccata da tutti, isolata di un passo verso il centro, si profila la losca figura di Giuda, nel movimento obliquo della mano che nasconde furtiva l'ostia, non osando inghiottirla, della testa adunca sporta — testa triangolare, di vipera, movimento obliquo, di traditore, sguardo fuggente. Con antitesi magnifica, la torva testa di Giuda, schiacciata dal peso del proprio agguato, tesa sul collo che si sprofonda con moto di rettile per fuggire la luce, e la testa nobilissima di Cristo, pallida nel diffuso chiarore del cielo, sono disposte lungo una stessa traiettoria, e il piattello candido nelle mani della vittima leva la sua bianca aureola sul capo del traditore. Non meno divino il Cristo, nella sua umanità dolorosa, che il Cristo della Cena di Leonardo, tragico il fosco Giuda per l'acutezza feroce delle forme a spigoli, che s'appuntano verso terra come per affondarvisi e sparire.

Il modellato si slarga e perde di forma; la mestizia calma della scena della *Deposizione,* già citata, si intensifica

nella *Deposizione* della Compagnia di S. Niccolò a Cortona: grande opera ancora per la eletta nobiltà delle teste angeliche e il fantastico vivace frastaglio della composizione: Cristo sopra la nuda pietra del sarcofago, girata di sbieco, le figure presso la tomba sfuggenti di sbieco verso il fondo, come al seguito delle magnifiche grandi ali dell'angelo che sorregge il Cristo, scagliate verso il cielo con l'antica veemenza di slancio: acuto grido nel patetico silenzio della scena. Disposizione trasversa del gruppo, che crea un più lento e pacato passaggio di luce, in armonia con la raddolcita frenata sensitività delle figure. Il dramma ruggente nell'arte signorelliana cede a un nuovo soffio di elegia, che vela i profondi occhi degli angeli e curva gentilmente le teste intenerite. E come la *Comunione,* questa Pietà rivela il Signorelli ribelle all'iconografia tradizionale, creatore di nuove figurazioni sacre. Non le pie donne, Nicodemo e Giuseppe intenti al seppellimento, ma un gruppo di Santi in preghiera; il Cristo, sorretto sulla tomba da un angelo, i cui lineamenti gentili di fanciulla sono affinati dal dolore e dal riverbero di un glauco cielo senza nubi; altri angeli raccolti intorno al Cristo con gli strumenti della passione, con veli, negli assorti occhi, di ardenti lagrime. La Messa di San Gregorio è così tradotta in azione: non pendono, i simboli del martirio, dal sarcofago, attorno al cadavere, ma son recati, in corteo di lutto, da angeli dolenti presso la tomba del Martire.

Nomineremo ancora soltanto la tetra *Crocefissione* di Umbertide, grande opera tarda, dove lo spirito michelangiolesco delle scene di Orvieto torna a vivere; schema di composizione che sembra tracciare la via a pitture della

scuola di Michelangelo, anche per le ombre intense, il possente rilievo delle forme, la nudità tragica del paese a rotondi colli di sabbia, le fosche tinte, in cui gridano con intensità improvvisa i drappi candidi delle donne, il torrido tramonto del cielo. La fine del colore si annuncia, la violenza del chiaroscuro si esalta. Con quest'opera, importante soprattutto per la predella che illustra storie della croce, in gruppi di potentissima unità e vivacità di movimento, chiuderemo la serie delle opere del Signorelli, precursore di Michelangelo, nato al limitare della mistica Umbria quando il Perugino vi scioglieva i suoi inni pietistici, morto proprio mentre i Titani, creati dal suo grande figlio in arte, scuotevano, nelle lor furie di tempesta, la volta della cappella Sistina.

CATALOGO DELLE OPERE

DI

LUCA SIGNORELLI

OPERE CERTE.

BERLINO, **Galleria**: Due ali di ancona d'altare, dipinte per la cappella di San Cristoforo nella chiesa di Sant'Agostino a Siena, entrate poi a far parte della raccolta Solly. Nel mezzo della pala era in rilievo un San Cristoforo col bambino Gesù sulle spalle; nell'ala sinistra della nicchia: *i Santi Girolamo, Caterina di Siena, Maddalena* (tav. a. 1,44, larg. 0,74); nell'ala destra, *i Santi Agostino, Antonio, Caterina d'Alessandria* (tav. uguale alla precedente). Cfr. a proposito del polittico di L. S., TANCRED BORENIUS: *The Reconstruction of a Polyptych by S.* in *Burlington Magazine,* vol. XXIV, 1913, p. 32.

— — Il *Dio Pan*; tela a. 1,94, larg. 2,57. Porta la firma: LVCA . CORTONEN̄. (probabilmente dipinto per i Medici. Ritrovato nel 1865 nel Palazzo Corsi a Firenze. Entrato a far parte della Galleria berlinese nel 1873. Cfr. CORNEL V. FABRICZY: *Signorellis Pansbild des Luca in der Berliner Galerie,* in *Rep. f. Kstwiss.*, 1903, p. 261).

— — *Visita della famiglia d'Elisabetta e di Maria*, tondo su tavola, diametro 0,70, con la scritta:

LVCHAS . SIGNORELLVS.
DE CORTONA

Venduto al Museo di Berlino, nel 1875, dal march. Patrizi di Roma.

BERLINO, **Galleria**: Ritratto d'uomo, tav. a. 0,50, larg. 0,32, proveniente da casa Torrigiani di Firenze. Fu ritenuto erroneamente autoritratto del pittore. Cfr. MACKOWSKY, *Ein männliches Bildnis des L. Signorelli in der Berliner Galerie,* in *Zeitschrift f. bild. Kunst,* Neue Folge, XI, 1910.

BRIDGEWATER, **Collezione di Mr. E. Stanley di Quantock Lodge**: frammento di predella: *Martirio di Santa Caterina.* Cfr. BORENIUS, articolo sopracitato.

CORTONA, **San Domenico**: Madonna, Angioli e Santi. Porta la seguente iscrizione:

IO . SERNINIVS EP̄S COR-
TONEN̄S ICONAM ET
ORNATVM P. P. FACIERI
A. D. CIƆIƆXV . HAEREDES
VERO D. ASTRVBALIS EIVS
EX F̃VE̅ AB NEPOTIS P. S.
INSTAVRAN . CVRAVERVNT.
A. D. CIƆ. IƆ. CXIX.

(Questa iscrizione apposta al dipinto nel 1619 fece ritenerlo del 1515, ma la sua anteriorità a quest'anno è verosimile. Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana,* vol. VII, parte 2ª, Milano, 1913, p. 308 in nota).

— **Duomo**: *Deposizione* (a. 1502), prov. dalla chiesa di Santa Margherita. Porta la scritta:

LVCAS AEGIDI SIGNOREL-
LI CORTONIENSIS . MDII.

Ha una predella: *Cristo nell' Orto, L' ultima Cena, L' arresto, La Flagellazione.*

CORTONA, **Duomo** : *Comunione degli Apostoli.* Porta l'iscrizione :

LUCAS SIGNORELLIVS
CORTHONIENSIS
PINGEBAT . MDXII.

— **San Nicola** : Stendardo : da una faccia : Cristo morto sorretto da Arcangeli ; dall'altra : Madonna in trono fra i Santi Pietro e Paolo.

DUBLINO, **Galleria Nazionale d'Irlanda** : Frammento di predella : *Convito in casa di Simone.* Cfr. BORENIUS, articolo sopracitato.

FIRENZE, **Galleria degli Uffizi** : Tondo con la *Sacra Famiglia* (un tempo nell'*Audienza dei Capitani*, poi nella *Stanza del Provveditore*).

— — *L'Abbondanza* (monocromato acquistato per la Galleria degli Uffizi a Cortona).

FIRENZE (dintorni), CASTEL DEL POGGIO. **Collezione dei Signori Baduel** : Tondo con la Madonna, il Bambino e due Santi. Originale del quadro di Scuola nella Galleria Corsini di Firenze.

LONDRA, **Collezione del Conte di Crawford e Balcarres** : Due parti di predella :

Incontro di Anna e Gioacchino ;
Nascita della Vergine.
(Tavolette di 0,43 × 0,235).

— **Collezione Benson** : Due parti di predella :
Disputa sulla via di Emmaus, tav. 0,19 × 0,175 ;
Cristo a Emmaus, tav. 0,27 × 0,175,
(Provenienti dalla Casa Tommasi di Cortona).

— — *Madonna*, tav. 0,46 × 0,50.

— **Collezione di K. Muir Mackenzie** : Figura da una *Deposizione dalla Croce,* tavola 0,50 × 0,92.

LONDRA, **National Gallery**: *La Circoncisione* (un tempo nella chiesa di San Francesco di Volterra, più tardi nella collezione del duca di Hamilton presso Glasgow. Entrò a far parte della National Gallery nel 1882).

LORETO, **Santa Maria**, Sacrestia detta della Cura: nella volta, *Angioli* negli spicchi (uno eccettuato che è di Pier d'Antonio Dei), *Evangelisti e Dottori della Chiesa* (del Signorelli soltanto i Santi *Giov. Evangelista e Agostino*); sulle pareti, coppie d'Apostoli (del Signorelli tre coppie) e la *Conversione di Paolo sulla via di Damasco.* Cfr. A. VENTURI, *Signorelli, Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto,* in *L'Arte*, 1911.

MILANO, **Galleria di Brera**: *Madonna;*

— — — *La Flagellazione;*

— — — *Madonna e Santi.*

Proveniente da San Francesco d'Arcevia, porta l'iscrizione:

LVCAS SIGNORELLI P. COR-
TONA — IACOBI SIMONIS DE PHI-
LIPPINIS AERE DEO ET DIVAE
MARIAE DICATVM FR. BERNARDI-
NO VIGNATO GVARDIANO PROCV-
RANTE . M°D°VIII.

(Cfr. MARUTI (O.) *Pala d'altare del Signorelli ad Arcevia,* in *Arch. st. dell'Arte,* II, 1889, p. 436; ANSELMI ANSELMO, *Ricerca di una tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli* in *Arch. st. dell'Arte,* III, 1890, p. 157; Id., *Documenti riguardanti Alberto d'Ungheria, Luca Signorelli e Luca da Cortona,* in *Arch.* sudd., III, 1890, p. 206; Id., *Ricerca di una tavola sconosciuta dipinta in Arcevia da Luca Signorelli,* in *Nuova Rivista Misena,* III, 1890, p. 129; Id., *Il ritrovamento della tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli,* in *Arte e Storia,* XI, 1;

Id., in *Rivista Misena,* V, Marzo 1892, n. 3, p. 69 e seg.; Id., *Quadro del Signorelli nella pinacoteca di Brera in Milano,* in *Arch. st. dell'Arte,* V, 1892, p. 297; Id., *Il restauro della tavola di L. S. a Milano,* in *Nuova Rivista Misena,* VI, 1893, p. 76).

MONTE OLIVETO, **Chiostro del Convento**: Affreschi con la *vita di San Benedetto. Dio punisce Fiorenzo; Benedetto evangelizzante il popolo di Montecassino; caccia il nemico di sopra alla pietra; resuscitante il monaco caduto sotto il muro; dice ai monaci dove e quando avevano mangiato fuori del monastero; rimprovera di violato digiuno il fratello di Valeriano monaco; scopre la finzione di Totila; riconosce e accoglie Totila; Tre frati benedettini* a destra della porta che s'apre presso l'ottava storia di San Benedetto. Lunetta sulla porta: *Un vescovo assistito da monaci* dice preghiere sopra un fedele inginocchiato.

MORRA (presso Città di Castello), **San Crescentino.** Affreschi: *La Flagellazione; La Crocefissione; Madonna della Misericordia; Madonna col Bambino in un tempietto portato da angioli* (*Madonna di Loreto*); *Il Redentore tra Angeli e Santi;* frammenti di Storie della *Passione* (l'*Orazione nell'Orto* e l'*Ultima Cena*), a seguito delle due sopraddette. Cfr. VENTURI (A.), *Affreschi inediti di Luca Signorelli,* in *L'Arte,* 1919, pp. 9 e segg.

ORVIETO, Cattedrale, **Cappella di San Brizio.** Affreschi: Sotto un arcosolio: *Pietà.* Triangoli della volta (uno eccettuato dell'Angelico). *Fatti dell'Anticristo; Le Profezie e il Finimondo; La Resurrezione della carne; Gli Eletti chiamati al Paradiso; I dannati sulla riviera d'Acheronte; I tormenti infernali; L'incoronazione degli Eletti.* Alto zoccolo dipinto con le figure dei poeti Dante, Virgilio, ecc., e con tabelle e tondi a monocromato, dodici dei quali con le rappresentazioni del *Purgatorio* dantesco. KRAUS F. K., *Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia,* Freiburg i. B., 1892; VENTURI AD., *Luca Signorelli interprete di Dante,* in *Miscellanea Renier,* Torino, 1912.

Sopra gli affreschi in generale, cfr. : DELLA VALLE (P.), *Storia del Duomo di Orvieto,* 1791 ; LUZZI (LUDOVICO), *Il Duomo di Orvieto,* 1866 ; FUMI (LUIGI), *Il Duomo di Orvieto,* Roma 1891 ; MESNARD (LÉONCE), *Lucas Signorelli, Chapelle San-Brizio à Orvieto,* in *Gazette des Beaux Arts,* Paris, 1875, p. 105 e segg.

ORVIETO, **Museo dell' Opera** : Ritratti del Signorelli e di Niccolò Franceschi. Sulle vesti loro sono i nomi rispettivi LVCA e NICOLAVS. Dietro il tegolone su cui sono dipinti i due ritratti :

LVCAS SIGNORELLVS . NATIONE YTALVS.
PATRIA CORTONĒSIS . ARTE PICTVRE EXI-
MIVS . MERITO APELLI CONPARĀDVS.
SVB REGIMINE ET STIPENDIO NICOLAI
FRĀCH . EIVSDĒ NATIONIS PATRIE VR-
BEVETANE . CAMERARII FABRICE . HVIVS
BASYLICE SACELLV̄ HOC VIRGINI DI-
CATV̄ IVDICII FINALIS ORDINE FIGV-
RADV̄ PSPICVE PINSIT CVPIDVSQ IMOR-
TALITATIS VTRIVSQ EFFIGIĒ AT
ERGO LITTERARV̄ HARV̄ NATVRALITER
MIRA EFFISIT ARTE . ALEXANDRO VI°
PON . MAX . SEDENTE . ET MAXIMIANO IIII.
IMPERIANTE AÑO SALVTIS M°CCCCC.°
TERIO KALENDAS JANVARIVS.

— — Paramenti sacri ricamati su disegno del Signorelli. Cfr. VENTURI (A.), *Paramenti istoriati su disegno di Justus di Gand e di Luca Signorelli,* in *L'Arte,* 1912, pp. 299 e segg.

PARIGI, **Fondazione Jacquemart-André** : Tondo con la *Sacra Famiglia.*

— **Louvre** : Frammento di predella : *Natività di Giovanni.*

PERUGIA, **Duomo** : Sagrestia, *Madonna e Santi.* Porta la iscrizione :

JACOBVS VANNVTIVS NOBILIS
CORTONENSIS OLIM EPISCOPVS
PERVSINVS HOC DEO MAX . ET
DIVO HONOPHRIO SACELLVM
DEDICAVIT CVI IN ARCHIEPIS-
COPVM NICAENVM ASSVMPTO NE-
POS DIONISIVS SUCCESSIT . ET
QUANTA VIDES IMPENSA ORNAVIT
AEQUA PIETAS . M . CCCC . LXXXIV.

POLLOCKSHAWS (Scozia), **Collezione di Sir John Stirling-Maxwell** a Pollock House. Frammento di predella, *Pietà.* Cfr. BORENIUS, articolo sopra citato.

ROMA, **Galleria Rospigliosi** : *Sacra Famiglia.*

URBINO, **Museo del palazzo ducale** : Stendardo, ora diviso in due facce : in una la *Deposizione della Croce ;* nell'altra, la *Pentecoste* (già nella chiesa di Santo Spirito).

VENEZIA, **Ca' d'Oro, Collezione Franchetti** : La *Flagellazione* publicata in *Bollettino d'Arte*, 1916 : « L'opera più cospicua per perfezione d'arte della regione (umbra) è una piccola Flagellazione di Luca Signorelli dipinta con quella larghezza di tocco, intensità di colore e forza di rilievo, caratteristiche de' suoi anni migliori » (p. 326. Articolo del Conte CARLO GAMBA : *La Ca' d'Oro e la collezione Franchetti*).

VOLTERRA, **Municipio**: *Madonna e Santi,* con l' iscrizione:

MARIÆ . VIRGINI . PETRVS BELLADOMNA,
HVJVS . RELIGIONIS PROFESSOR POS.
LVCAS CORTONEÑ PINXIT.
MCCCLXXXXI.

— **Duomo**, Sagrestia: *L'Annunciazione,* con la scritta:

LVCAS CORTONEN . PINXIT.
MXDI.

OPERE DI COLLABORAZIONE E DI SCUOLA.

ALTENBURG (Sassonia), **Museo** : Nove frammenti di polittico ; quattro piccoli quadri :

San Bernardino, tavolette d'altezza 0,35, di larghezza 0,16 ;
Santa Casilda, c. s. ;
Santa francescana, c. s. ;
San Ludovico di Tolosa, c. s.

E parti di predella :

Cristo nell'Orto, altezza 0,35, larghezza 0,16 ;
Flagellazione, c. s. ;
Crocefissione, c. s. ;
Deposizione, c. s. ;
Resurrezione, c. s.

Tutti questi quadretti erano nelle mani del Dott. E. Braun in Roma, il quale dette notizia come essi facessero parte della predella di un'opera nella chiesa de La Fratta presso Perugia (1515). Però la grande pala d'altare di quel luogo ha la sua predella. Convien pensare che l'associazione tra i quadretti di Altenburg e l'ancona della chiesa suddetta sia derivata evidentemente dalla osservazione della identità di fattura (Cfr. *Beschreinder Katalog der Gemäldesammlung. Herzöglich Sachsen-Altenburgisches Museum Lindenau-Stiftung*), Altenburg, 1898.

AREZZO, **Duomo** : Sagrestia. Parti di predella :

Nascita della Vergine ;
Presentazione al Tempio ;
Sposalizio della Vergine ;
San Francesco d'Assisi ;
San Bernardino da Siena ;
San Donato ;
Santo Stefano Protomartire.

— **Galleria**, *Madonna, Santi e Profeti.* (Dipinto per la compagnia di San Girolamo nel 1519).

— **Museo dell'Opera.** Piatto faentino rappresentante *Filosofi* su disegno di Luca Signorelli.

ARCEVIA, **San Medardo** : Cappella del Sacramento, *Battesimo di Gesù,* con predella raffigurante

la *Natività del Battista ;*
la *Predica nel deserto ;*
l' *Accusa contro Erode e Erodiade ;*
il *Convito di Erode ;*
la *Decapitazione del Battista.*

(Cfr. ANSELMI (A.), *Istrumenti di allogazione e di quietanza della tavola di Luca Signorelli figurante il Battesimo, dichiarata d'importanza nazionale, che esiste nella chiesetta di San Medardo d'Arcevia,* in *Arch. Stor. dell'Arte*), V, 1892, p. 196.

— — Polittico, *Madonna e Santi.* Porta la scritta :

LVCAS SIGNORELLVS PINGEBAT.
M. D. VII.

e la predella raffigurante

l' *Annunciazione* ;
la *Natività di Gesù ;*
l' *Adorazione dei Magi ;*
la *Fuga in Egitto ;*
la *Strage degl' Innocenti.*

BERGAMO, **Accademia Carrara** (Raccolta Morelli):

San Rocco;
San Bastiano;
Madonna.

BALTIMORA, **Collezione Walter**: Figura storica (vedi BUDAPEST).

BORGO SAN SEPOLCRO, **Museo Municipale**:

Stendardo, da una faccia la *Crocefissione,* dall'altra i *Santi Antonio e Eligio* (proveniente dalla confraternita di Sant'Antonio abate).

BUDAPEST, **Galleria Nazionale**: figura di *Tiberio Gracco* (parte di una serie di figure della scuola signorelliana esistenti a Parigi, presso il Dreyfuss; a Richmond presso il Cook; a Baltimora, presso il Walter).

CASTIGLIONE FIORENTINO, **Collegiata**: Cappella del Sacramento: *Deposizione.*

CITTÀ DI CASTELLO, **Caserma dei Finanzieri**: *Cristo nell'Orto.* Oggi distrutto. Cfr. NATALI (GIULIO), *Un affresco di Signorelli distrutto?*, in *Rassegna d'Arte,* 1909, p. 120.

— **Chiesa di San Giovanni Decollato**: *Madonna in trono e due Santi.*

— — *Battesimo di Gesù.*

— **Galleria**: *Martirio di San Sebastiano* (proveniente dalla Chiesa di San Domenico);

— — *i Santi Girolamo, Margherita, Bernardino, Lucia, Michele e il Battista.*

— — Stendardello: *San Giovanni Battista* nel retto, il *Battesimo di Gesù* nel verso.

Città di Castello, **Galleria**: Predella: *Annunciazione.*

— **Palazzo Bufalini**: *Madonna coi Santi Cristoforo* e *Sebastiano.*

— **Palazzo Mancini**: *Madonna e Santi* (dipinto per San Francesco in Montone presso Umbertide). Porta quest' iscrizione:

EGREGIVM QUOD CERNIS OPVS MAGI-
STER ALOYSIVS EX GALLIA. ET TOMA-
SINA EIVS VXOR EX DEVOTIONE SUIS
SVMPTIBVS PONI CVRAVERVNT . LVCA
SIGNORELLO DE CORTONA PICTORE
INSIGNI FORMAS INDUCENTE . ANNO.
D. MDXV.

— **Palazzo Paci**: Due frammenti di predella, *Storie di Santa Cecilia.*

Cortona, **Casa della contessa Baldelli** vedova **Tommasi**: *Natività.*

— **Casa Ferretti**: *Santo Stefano.*

— **Casa Tommasi** (poi presso Elia Volpi a Firenze):

l'*Incredulità di San Tommaso;*
Madonna e quattro Santi.
Predella con scene della *Vita del Battista.*

— **Duomo**: *Assunzione.*

— — Il *Presepe.*

— — *Concezione della Vergine.*

— **Chiesa del Gesù**: *Madonna e Santi.*

— **San Nicola**: affresco di una *Madonna e Santi* (scoperto nel 1487 per Don Agramante Lorini).

CORTONA, **Palazzo Mancini** : Tondo con la *Visitazione* e l'*Incontro di Gesù con Giovanni.*

DRESDA, **Pinacoteca** : Due candelabri con *Santi.*

FIRENZE (dintorni), **San Donnino di Villamagna** : la *Vergine tra i Santi Donnino e Gherardo.*

— **Galleria dell'Accademia** : *Crocefissione*, con predella.

— — *Madonna e Santi*, con predella :

L'Ultima Cena ;
Cristo nell'Orto ;
La Flagellazione.

(Proveniente dalla chiesa della Trinità di Cortona).

— **Galleria Corsini** : Tondo con la *Madonna e Santi.*

— **Galleria Pitti** : *Sacra Famiglia.*

— **Galleria degli Uffizi** : *Madonna col Bambino*, e *Profeti* entro due tondi.

— — Predella :

l' *Annunciazione* ;
la *Natività di Gesù ;*
l' *Adorazione de' Magi.*

(Proveniente dalla chiesa di Santa Lucia di Montepulciano).

— — *Crocefissione.*

FOIANO (presso Sinalunga), **Collegiata** : *Incoronazione della Vergine*, con predella.

GOTHA, **Ritratto di giovane**, supposto autoritratto di Luca Signorelli. Cfr. VISCHER (ROBERT), *Luca Signorelli in Gotha*, in *Studien zur Kunstgeschichte,* Stuttgart, 1886, pp. 150 e segg.

GRAGNONE (presso), dintorni di Arezzo, **Cappella di Casa da Monte**: *Annunciazione.* Affresco riprodotto in *Rassegna d'Arte*, Serie III, III, 1916, da MARIO SALMI: *La Scuola di Piero della Francesca nei dintorni di Arezzo,* pp. 171-173 (non corrisponde ad alcuna opera giovanile di Luca Signorelli).

KASSEL, **Pinacoteca,** due frammenti di predella:

la *Presentazione al tempio;*
lo *Sposalizio.*

LIVERPOOL, **Royal Institution**: *Madonna,* tavola 0,44 × 0,52.

— **Collezione di Sir Frederic Burton**: la *Flagellazione di Cristo,* tav. 0,64 × 0,77.

— **Conte di Carlisle**: *San Giorgio in lotta contro il drago,* tav. 0,72 × 0,53.

— **Collezione di K. Muir Mackenzie**: *Madonna,* Tondo, diametro 0,48.

— **Collezione di Ludwig Mond**: Predella:

Assuero ed Ester;

Due scene della *vita di Sant'Agostino;*
Tre scene della *vita di Sant'Agostino.*

Tavolette 0,207 × 0,30.

— **Raccolta di Ludwig Mond**: La *Storia di Coriolano,* affresco trasportato su tela, 0,123 × 0,123.

— **Collezione di Sir J. C. Robinson**: *Crocefissione*, tav. 0,985 × 0,71.

— **National Gallery**: *L'Adorazione dei pastori.*

— — *La Castità trionfatrice.*

LUCIGNANO, **Chiesa di San Francesco**: *Madonna e Santi.* (Cfr. MANCINI (GIR.), *Allogazione al Signorelli di alcuni dipinti in Lucignano,* in *Rivista d'Arte,* Firenze, 1904, pp. 187 e segg.).

LUCIGNANO, **Chiesa di San Francesco**: *Madonna col Bambino.* (Cfr. F. MASON PERKINS, *Una Pittura sconosciuta del S.,* in *Rassegna d'Arte,* 1907, p. 142).

MEININGEN, **Palazzo Ducale,** parte di predella.

MILANO, **Galleria di Brera**: *Gli episodi del martirio di Santa Caterina.* Tavoletta attribuita a L. S. da PAOLO FONTANA, *Di una tavoletta di L. S. della Pinacoteca di Brera,* in *Arch. Stor. dell'arte,* 1896, pp. 269 e segg.

— **Museo Poldi Pezzoli**: *Santa Maria Maddalena.*

MONACO DI BAVIERA, **Galleria,** Tondo: *Madonna* (prov. da palazzo Ginori di Firenze).

MONTEPULCIANO, **Chiesa di Santa Lucia**: *Madonna col Bambino.*

NEW HAVEN (Stati Uniti d'America), **Collezione Jarvis,** parte di predella: *Adorazione dei Magi.*

ORVIETO, **Museo dell'Opera**: *Santa Maria Maddalena.*
Nella parte superiore della cornice:

CECCARELLVS DE ADVIDVTIS
ET RVFINVS ANTONII.

Nel basso:

CONSERVAT . PA . PACIS . CONSERVA-
TRICI . EX . SE CONSULTO . M. D. IIII.

PARIGI, **Collezione Dreyfuss**: figura muliebre storica (vedi BUDAPEST).

— **Louvre**: *Adorazione dei Magi.*

— — *Sette teste* (a. 1517).

RICHMOND (presso Londra), **Collezione di Sir Francis Cook**: Due frammenti di un *Battesimo,* uno 0,42 × 0,68, l'altro 0,42 × 0,67; ritratto d'uomo in profilo, supposto di Niccolò Vitelli.

— — Figura di *Alessandro il Grande* (vedi BUDAPEST).

ROMA, **Cappella Sistina**, affresco del *Testamento di Mosè;* figure varie nell'affresco della *Consegna delle chiavi* (Cfr. GNOLI (D.), *Luca Signorelli e la Cappella Sistina*, in *Arch. Stor. dell'Arte*, V, 1892, p. 202, e STEINMANN (E.), *Die Sixtinische Kapelle*, München, 1901).

SIENA, **Galleria dell'Accademia**: frammenti di affreschi provenienti dal Palazzo di Pandolfo Petrucci, come i due che trovansi l'uno nella Galleria Nazionale di Londra, l'altro in quella Mond.

STOCCOLMA, **Collezione della Hogskola**: *Madonna col Bambino e San Giovanni.*

UMBERTIDE, **Santa Croce**: *Deposizione* con predella:

Battaglia di Costantino;
Scoperta della vera Croce;
Entrata d'Eraclio a Gerusalemme.

VIENNA, **Collezione Lanckorónski**: *Annunciazione.*

— **Galleria Pittorica nell'Hofmuseum**: *Annunciazione, Adorazione dei Pastori.*

VOLTERRA, **Duomo**, Sagrestia:

Trittico attribuito al Signorelli.

— **Municipio**:

Fresco di *San Girolamo.*

BIBLIOGRAFIA GENERALE.

VASARI, *Le Vite,* Ed. Sansoni, con i commenti di Gaetano Milanesi, III.

— *Vite (cinque)* annotate da Girolamo Mancini, Firenze, Carnesecchi, 1917.

MANNI, *Vita di Luca Signorelli,* in *Raccolta Milanese,* 1756.

BALDINUCCI (Filippo), *Luca Signorelli. Notizie,* II, 1770, p. 165.

WAAGEN (G. F.), *Ueber Leben, Wirken u. Werke der Maler Andrea Mantegna u. Luca Signorelli* (Historisches Taschenbuch von Raumer, 3 Folge, 1 Jhrg., Leipzig, 1850, pp. 471-594).

MANCINI (Girolamo), *Notizie sul Signorelli,* 1867.

VISCHER (R.), in *Kunst u. Künstler* del Dohme, 1878, 1, 2, nn. 54 e 55.

— *Signorelli und die ital. Renaissance,* Lipsia, 1879.

GNOLI (D.) *Luca Signorelli e la Cappella Sistina,* in *Arch. Stor. dell'Arte,* VI, 1893, p. 387.

BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Exibition of the Work of Luca Signorelli and his School,* London, 1893.

BERENSON (Bernard), *Luca Signorelli,* in *Das Museum,* II, 1897, p. 43.

CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della Pittura in Italia,* vol. VIII, Firenze, Ed. Successori Le Monnier, 1898.

CRUTWELL (Maud), *Luca Signorelli,* London, Bell, 1899.

MANCINI (Girolamo), *Vita di Luca Signorelli,* Firenze, 1903.

G. M. *Un autografo di Luca Signorelli,* in *La Bibliofilia,* Firenze, Olschki, 1907.

WISEWA (T.), *À propos de quelques dessins italiens. Une descente de croix de L. S.,* in *Revue de l'art ancien et moderne,* XXVII, 1910, p. 335.

VENTURI (Adolfo), *Signorelli, Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto,* in *L'Arte,* 1911.

— *Storia dell'Arte italiana. La pittura del Quattrocento,* VII, 2, Milano, 1913.

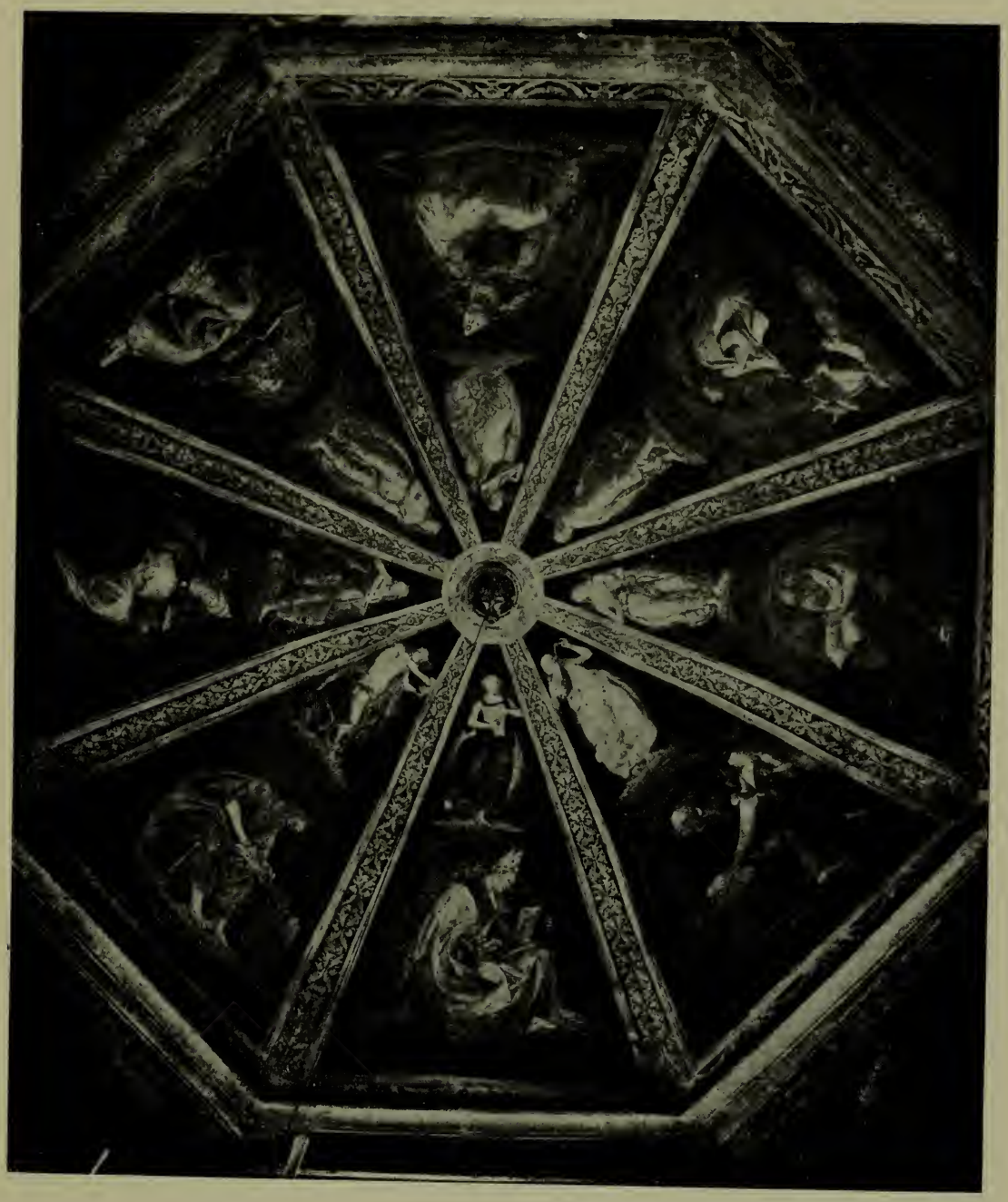
ILLUSTRAZIONI

Fot. Anderson.

1. — Milano – Pinacoteca di Brera – *La Flagellazione.*

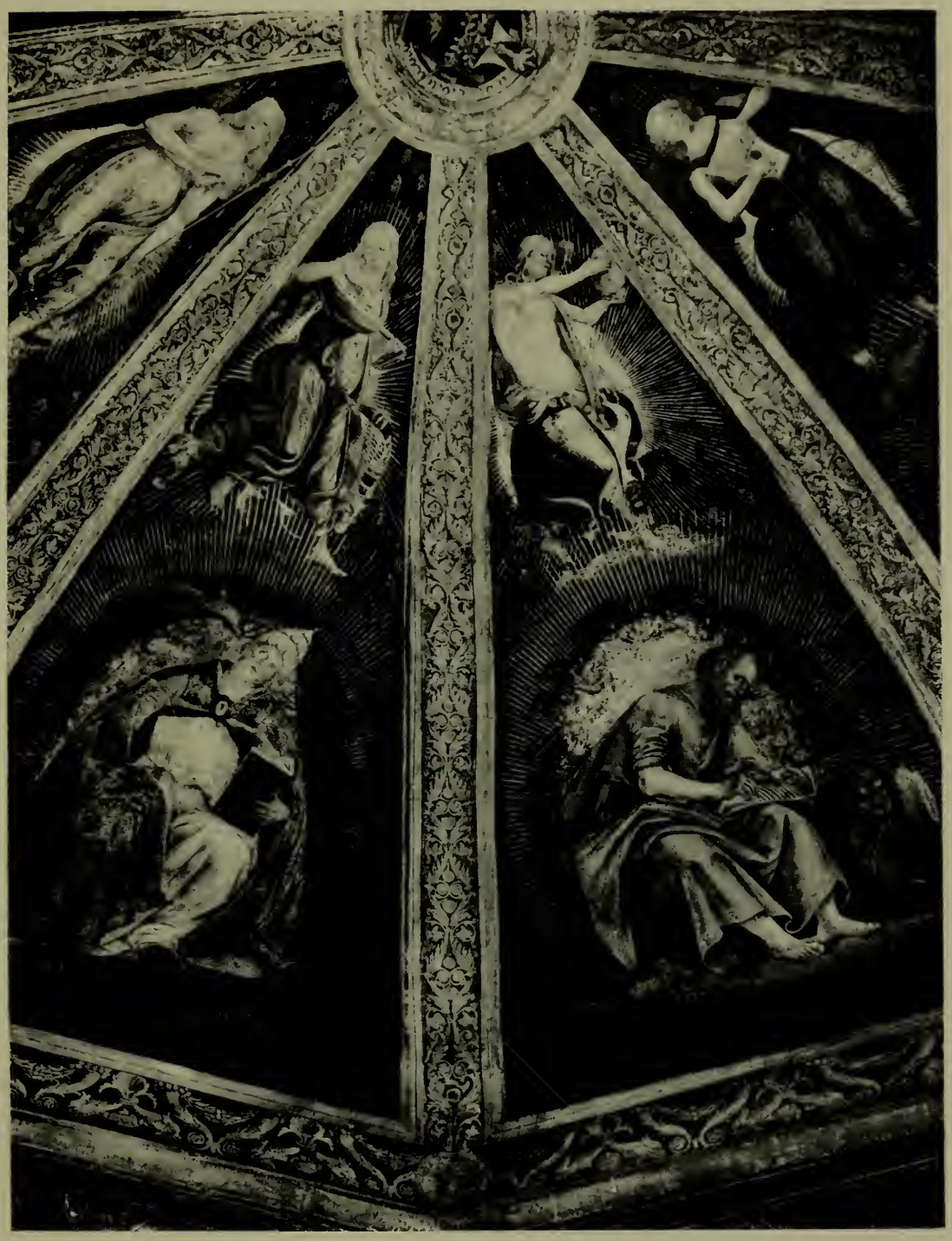
Fot. Anderson.

2. — Milano – Pinacoteca di Brera – *La Vergine col Figlio.*



Fot. Anderson.

3. — LORETO – *Affreschi nella cupola della sagrestia della Santa Casa.*

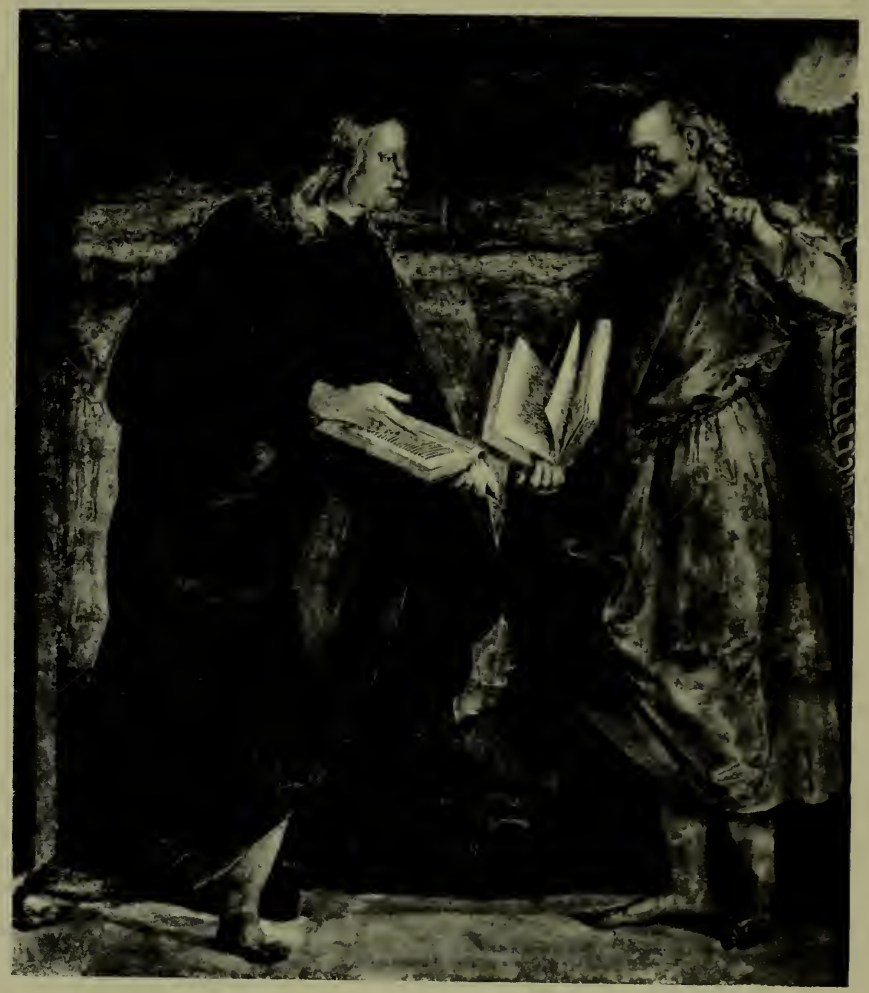


Fot. Anderson.

4. — Loreto – *Particolare degli affreschi nella cupola della sagrestia della Santa Casa.*

Fot. Anderson.

5. — Loreto – *Particolare degli affreschi nella cupola della sagrestia della Santa Casa.*



Fot. Anderson.

6. — Loreto – Sagrestia della Santa Casa – *Incredulità di S. Tommaso – Due Apostoli.*

Fot. Anderson.

7. — Loreto – Sagrestia della Santa Casa – *Apostoli.*

Fot. Anderson.

8. — Loreto – Sagrestia della Santa Casa – *Apostoli.*

Fot. Anderson.

9. — Loreto – Basilica della Santa Casa – *La conversione di S. Paolo sulla via di Damasco.*

Fot. Anderson.

10. — Roma – Cappella Sistina – *Il testamento di Mosè.*
Don Pietro Dei e Pinturicchio su disegno del Signorelli.

Fot. Alinari.

11. — Firenze – Galleria degli Uffizi – *Santa Famiglia.*

Fot. Anderson.

12. — PERUGIA – Cattedrale – *La Vergine e Santi.*

Fot. Hanfstaengl.

13. — Berlino – Friedrich Museum
La visitazione e la parafrasi del battesimo.

Fot. Hanfstaengl.

14. — Berlino – Friedrich Museum – *Sportelli di una pala d'altare.*

Fot. Anderson.

15. — Roma – Galleria Rospigliosi – *Madonna col figlio.*

16. — Castel di Poggio – Collezione Baduel
Madonna e Santi.

Fot. Brogi.

Firenze – Galleria Corsini – *Madonna e Santi*
Bottega del Signorelli.

Fot. Bulloz.

17. — Parigi – Collezione Jacquemart-André – *Sacra Famiglia.*

Fot. Anderson.

18. — Firenze – Galleria Pitti – *Sacra Famiglia.*

Fot. Alinari.

19. — VOLTERRA – Palazzo Comunale – *L'Annunziazione.*

Fot. Hanfstaengl.

20. — Monaco di Baviera – Alte Pinacotheck – *Madonna col Figlio.*
Bottega del Signorelli.

Fot. Alinari.

21. — VOLTERRA – Palazzo dei Priori – *Madonna col Figlio in trono e Santi.*

22. — Inghilterra – Collezione di Sir Kenneth Muir Mackenzie
Frammento di una discesa dalla Croce.

Fot. Braun.

23. — Londra – Collezione Benson – *I pellegrini in Emmaus.*

Fot. Braun.

Londra – Collezione Benson – *Cena in Emmaus.*

Fot. Alinari.

24. — Urbino – Palazzo Ducale, già nella chiesa dello Spirito Santo
La Crocifissione.

Fot. Alinari.

25. — Urbino – Palazzo Ducale – *La Pentecoste.*

Fot. Alinari.

26. — Parigi – Museo del Louvre – *La natività della Vergine.*

27. — Irlanda. — Galleria Nazionale – *Festa in casa di Simone.*

Pollockshaws (Inghilterra) – Collezione di Sir John Stirling Maxwell – *La Deposizione.*

Fot. Hanfstaengl.

28. — Berlino – R. Galleria – *Il Dio Pane.*

Fot. Anderson.

29. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia – *I due monaci rompono il digiuno.*

Fot. Sansaini.

30. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia
Particolare dell' affresco *I due monaci rompono il digiuno.*

Fot. Alinari.

31. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia – *Dio punisce Fiorenzo.*

Fot. Alinari.

32. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia
S. Benedetto evangelizza il popolo di Montecassino.

Fot. Alinari.

33. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia
Benedetto caccia il nemico di sopra alla pietra.

Fot. Alinari.

34. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia
Benedetto resuscita il monaco, cui era caduto il muro addosso.

Fot. Alinari.

35. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia
Benedetto rimprovera il fratello di Valeriano.

Fot. Anderson.

36. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia – *Benedetto scopre la finzione di Totila.*

Fot. Anderson.

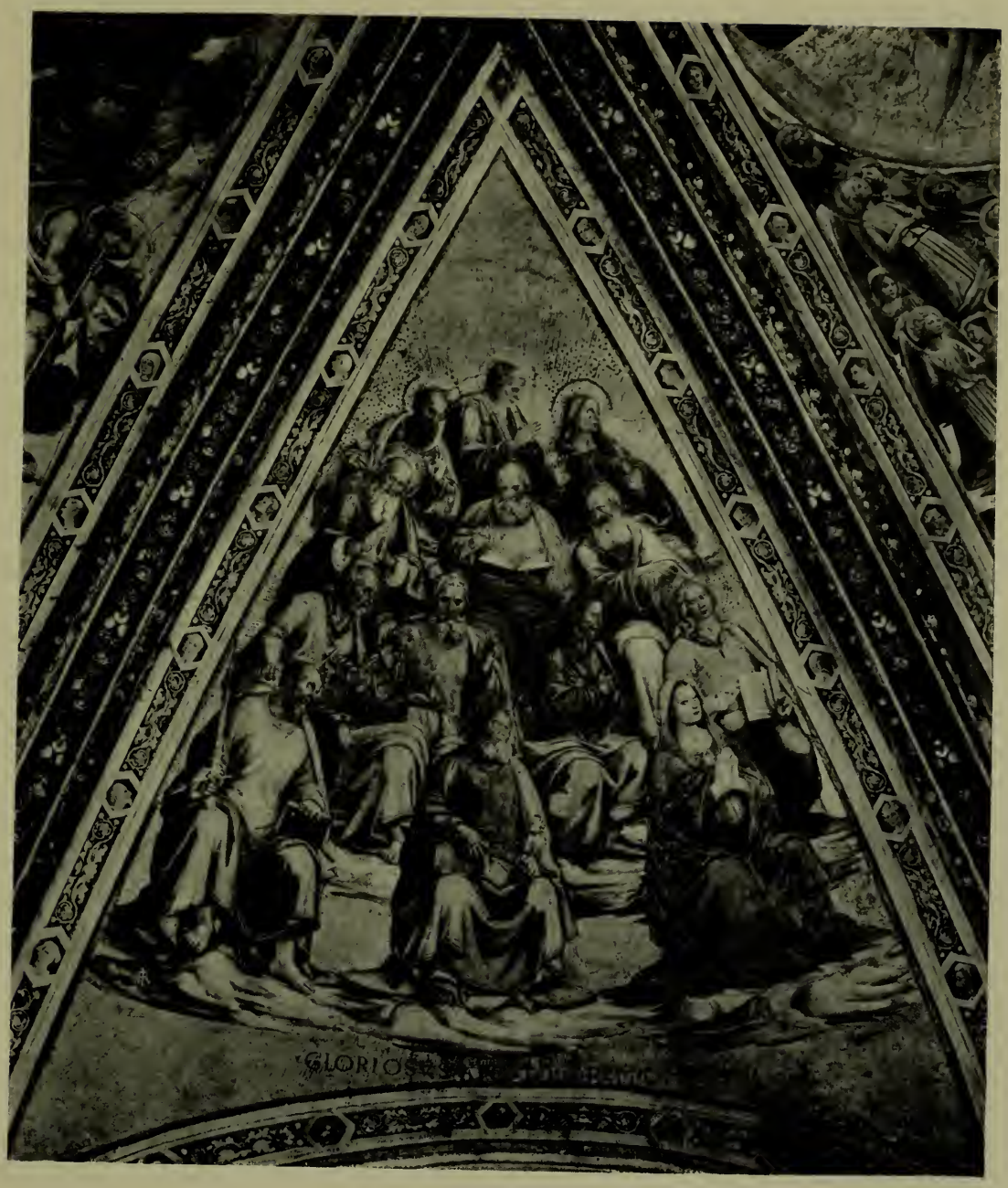
37. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia – *Benedetto accoglie Totila.*

Gabinetto fotog. del Ministero P. I.

38. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia – *Sopraporta del chiostro.*

Gabinetto fotog. del Ministero P. I.

39. — Monteoliveto Maggiore – Abbazia
Affresco presso l'ultima storia di S. Benedetto.



Fot. Anderson.

40. — Orvieto – Duomo – *Coro degli Apostoli.*

Fot. Anderson.

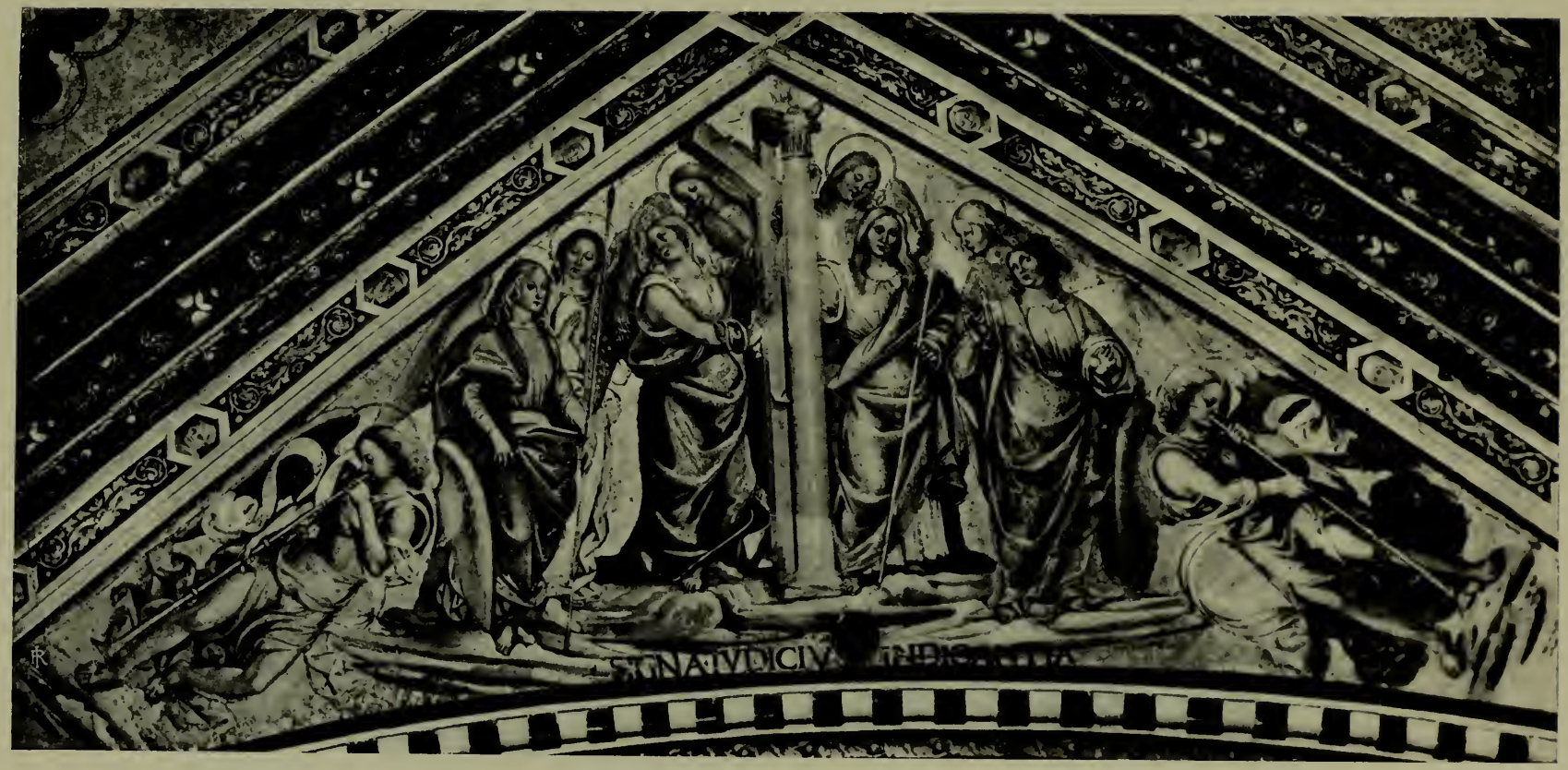
41. — Orvieto – Duomo – *Coro dei Dottori.*

Fot. Anderson.

42. — Orvieto – Duomo – *Coro delle Vergini.*

Fot. Anderson

43. — Orvieto – Duomo – *Coro dei Martiri.*



Fot. Anderson.

44. — Orvieto – Duomo – *Angioli con i segni del Giudizio Universale.*

Fot. Anderson.

45. — Orvieto – Duomo – *L'Anticristo.*

Fot. Anderson.

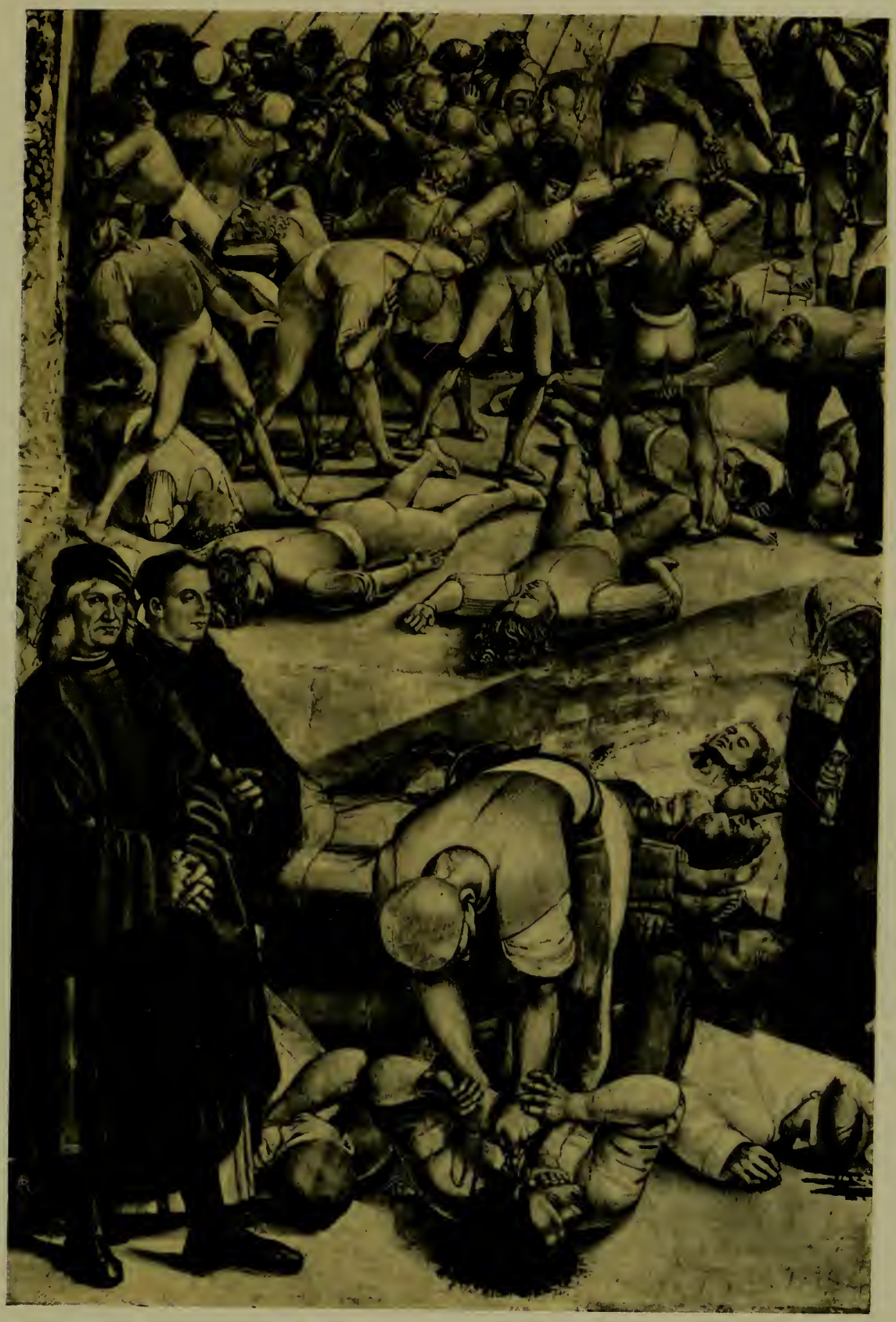
46. — Orvieto – Duomo – Particolare dell'affresco *Fatti dell'Anticristo.*

Fot. Anderson.

47. — Orvieto – Duomo – Particolare dell'affresco *Fatti dell'Anticristo*.

Fot. Anderson.

48. — Orvieto – Duomo – Particolare dell'affresco *Fatti dell'Anticristo*.



Fot. Anderson.

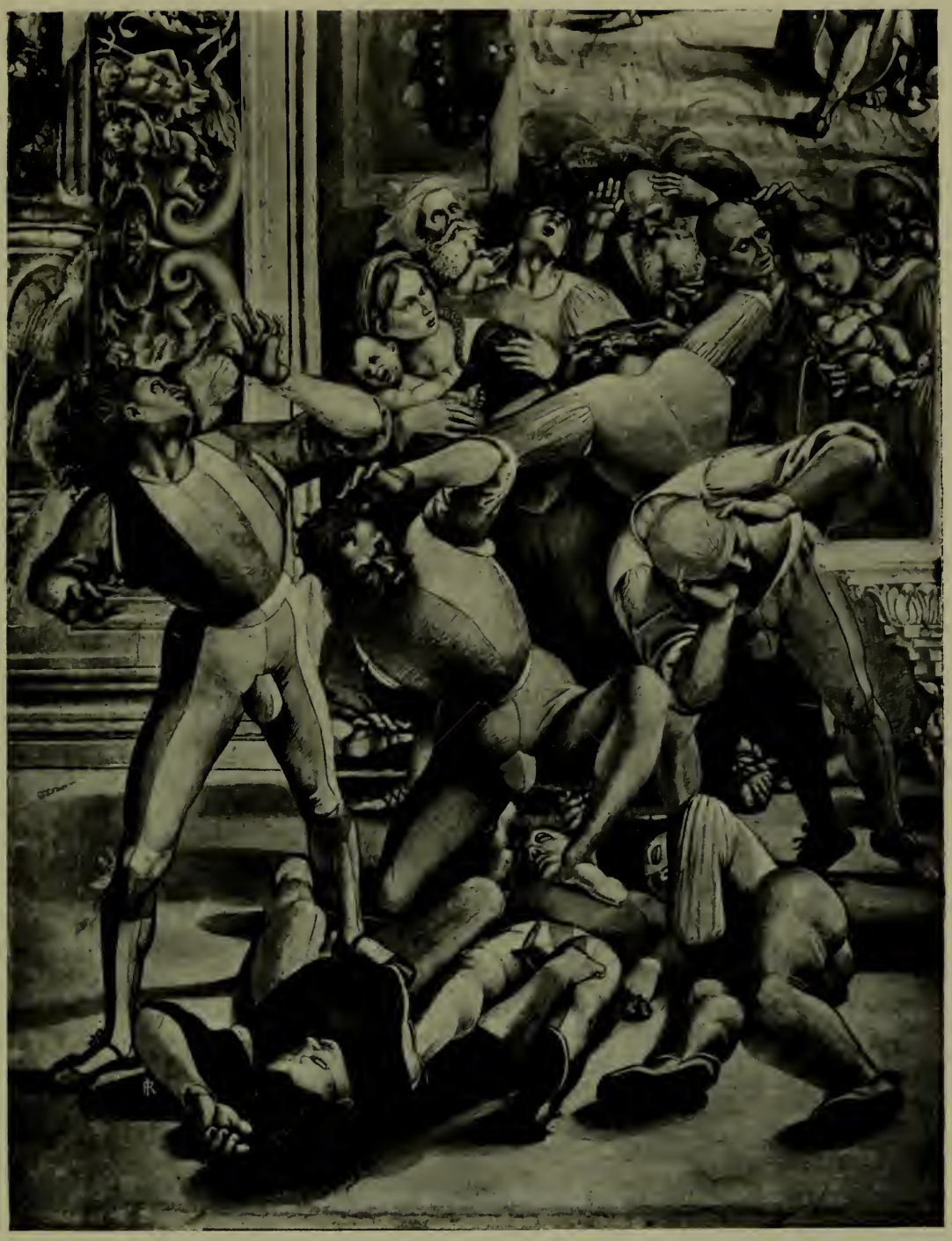
49. — Orvieto – Duomo – Particolare dell'affresco *Fatti dell'Anticristo.*

Fot. Alinari.

50. — Orvieto – Duomo – *Il Finimondo.*

Fot. Anderson.

51. — Orvieto – Duomo – *Il Vaticinio del Finimondo.*

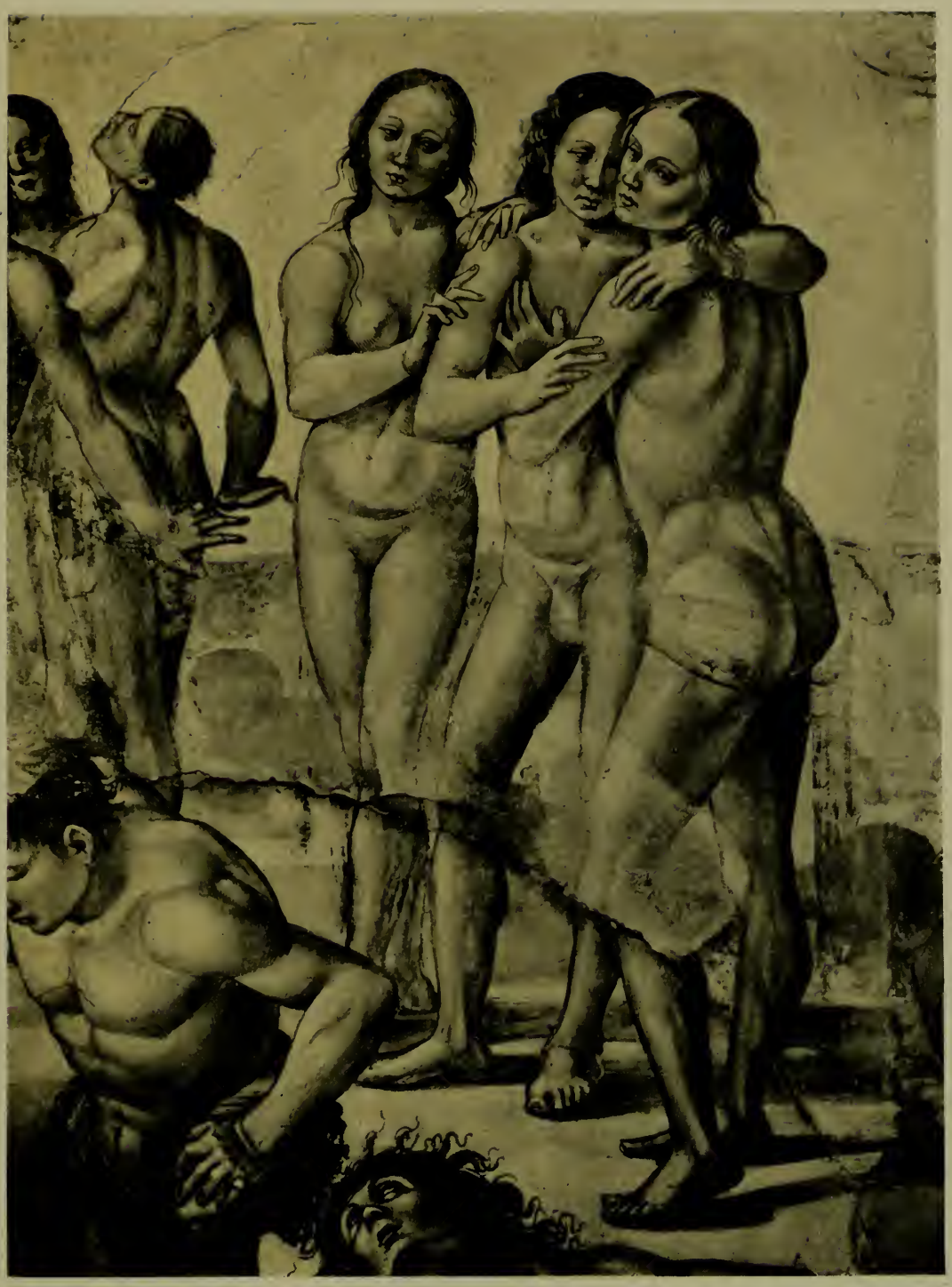


Fot. Anderson.

52. — Orvieto – Duomo – Particolare del *Finimondo*.

Fot. Alinari.

53. — Orvieto – Duomo – *La Resurrezione dei Morti.*



Fot. Anderson.

54. — Orvieto – Duomo – Particolare della *Resurrezione*.

Fot. Alinari.

55. — Orvieto – Duomo – *I Dannati.*

Fot. Anderson.

56. — Orvieto – Duomo – Particolare dell'affresco *I Dannati*.

Fot. Anderson.

57. — Orvieto – Duomo – Particolare dell'affresco *I Dannati*.

Fot. Alinari.

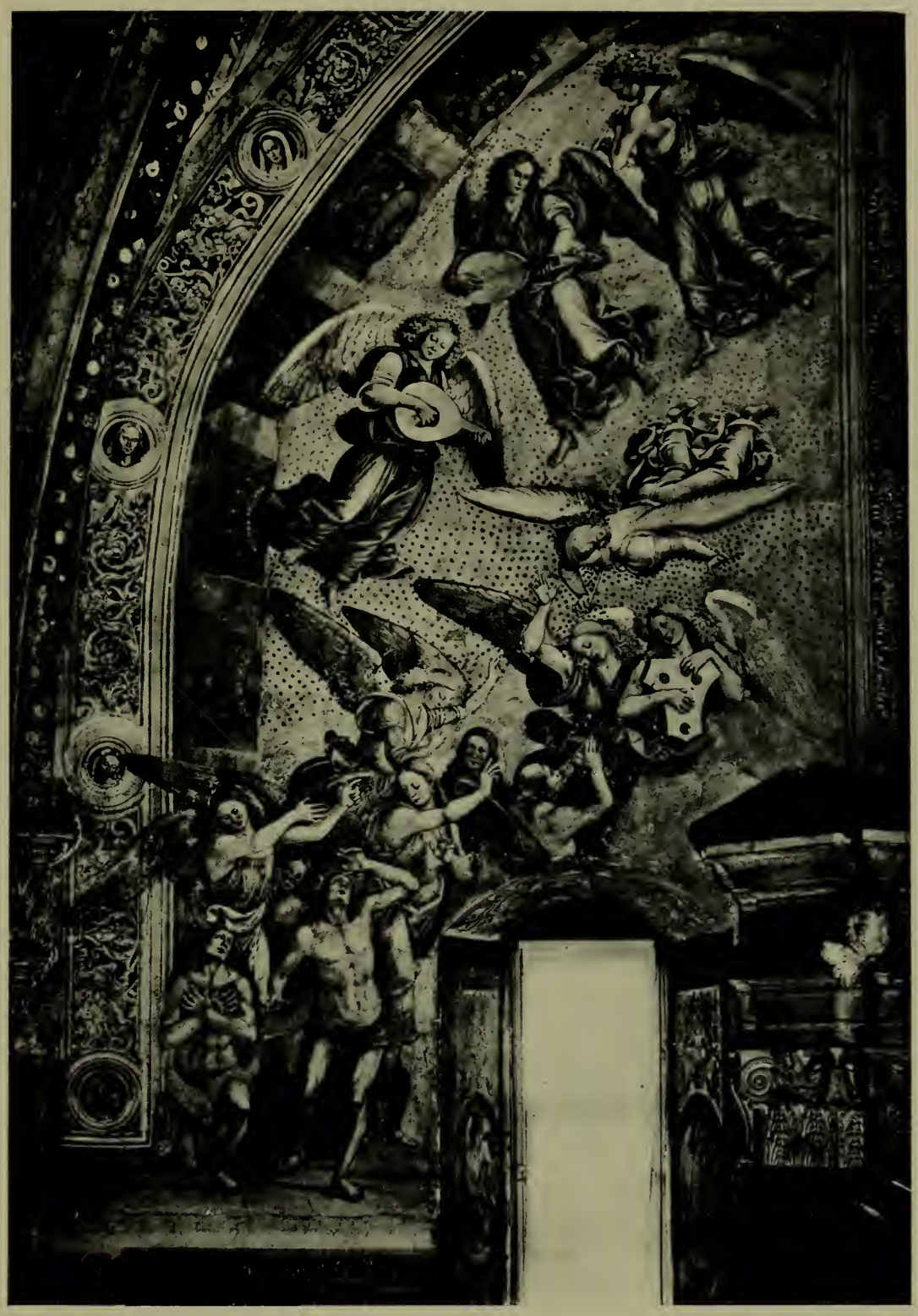
58. — Orvieto - Duomo - *Gli Eletti.*

Fot. Anderson.

59. — Orvieto – Duomo – Particolare dell'affresco *Gli Eletti*.

Fot. Alinari.

60. — Orvieto – Duomo – *I Dannati.*



Fot. Alinari.

61. — Orvieto – Duomo – *Gli Eletti.*

Fot. Anderson.

62. — ORVIETO – Duomo – *Zoccolo nella cappella di S. Brizio – Dante.*

Fot. Anderson.

63. — Orvieto – Duomo – *Zoccolo nella cappella di S. Brizio – Virgilio.*

Fot. Anderson.

64. — Orvieto – Duomo – *Zoccolo nella cappella di S. Brizio.*

Fot. Anderson.

65. — Orvieto – Duomo
Zoccolo nella cappella di S. Brizio.

V° Canto *Purgatorio*.

Fot. Armoni.

VIII° Canto *Purgatorio*.

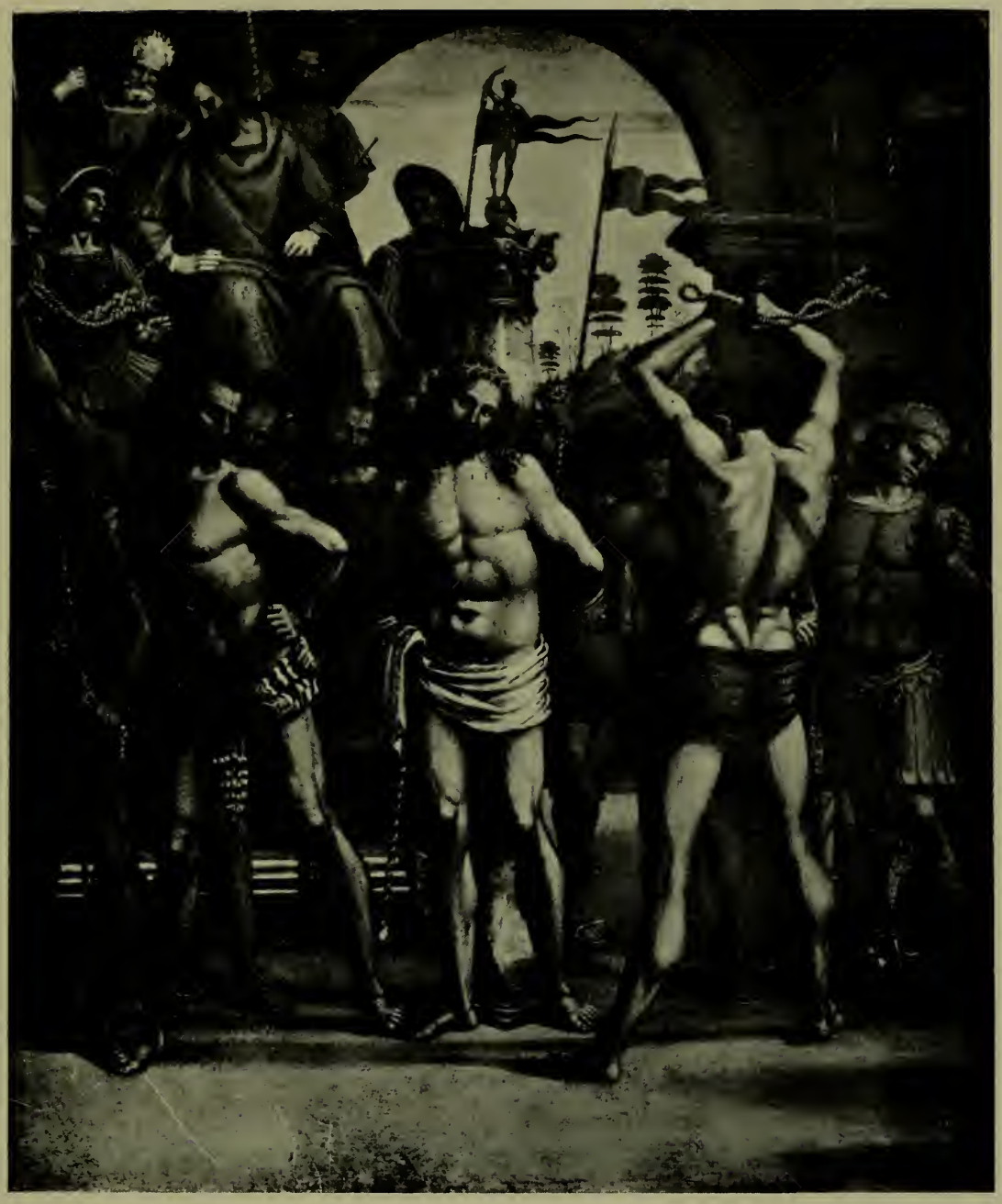
66. — Orvieto – Duomo – *Zoccolo nella cappella di S. Brizio*.

Fot. Anderson.

67. — ORVIETO – Museo dell' Opera – *Ritratto del Signorelli e di Niccolò Franceschi.*

Fot. Alinari.

68. — Cortona – Chiesa di S. Domenico – *Madonna e Santi.*



69. — Venezia – Cà d'Oro – Collezione Franchetti – *La Flagellazione*.

Fot. Hanfstaengl.

70. — Berlino – Friedrich Museum – *Ritratto.*

Fot. Alinari.

71. — CORTONA – Cattedrale – *La Deposizione.*

72. — Firenze – Galleria degli Uffizi – *L'Abbondanza.*

Fot. Alinari.

73. — Cortona – Compagnia di S. Niccolò – *La Madonna col Figlio e Santi.*

Fot. Anderson.

74. — MILANO – Galleria di Brera – *La Madonna e Santi.*

Fot. Alinari.

75. — Cortona – Chiesa del Gesù – *La Madonna e Santi.*

Fot. Sansaini.

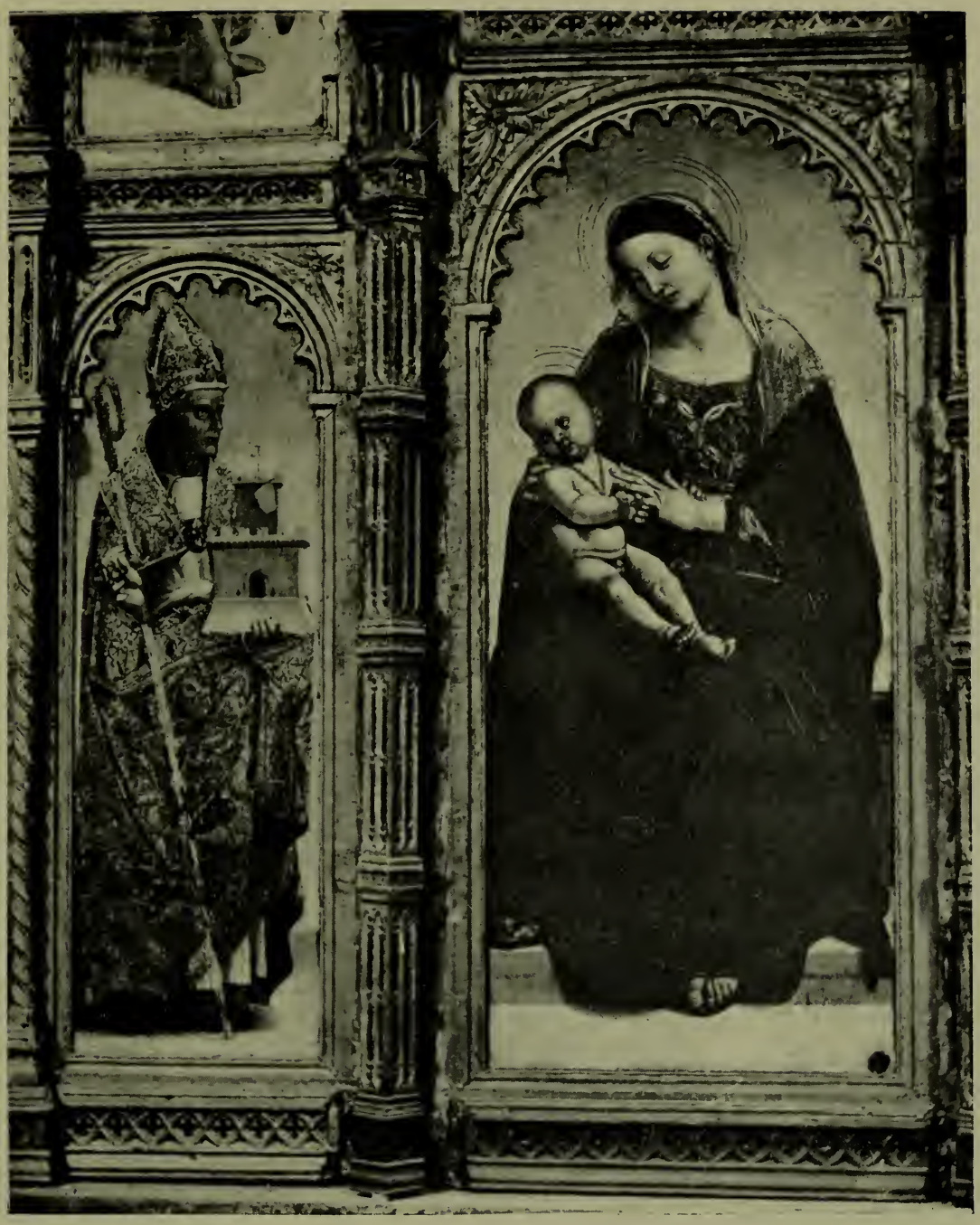
76. — Morra – Chiesa di S. Crescentino – *La Flagellazione – La Crocifissione.*

Fot. Alinari.

77. — CORTONA – Cattedrale – *L'istituzione dell' Eucarestia.*

Fot. Alinari.

78. — Cortona - Congregazione di S. Niccolò - *Cristo nel Sarcofago.*



Fot. Moscioni.

79. — Arcevia – S. Medardo – *Particolare di un polittico.*

Fot. Alinari.

80. — UMBERTIDE - Chiesa di Santa Croce - *La Deposizione dalla Croce.*

Fot. Alinari.

81. — Umbertide - Chiesa di Santa Croce - *Predella dell' ancona.*

Fot. Alinari.

82. — Umbertide - Chiesa di Santa Croce - *Predella dell' ancona.*

Fot. Anderson.

83. — Arezzo - Pinacoteca civica - *La Vergine in gloria.*

Fot. Anderson.

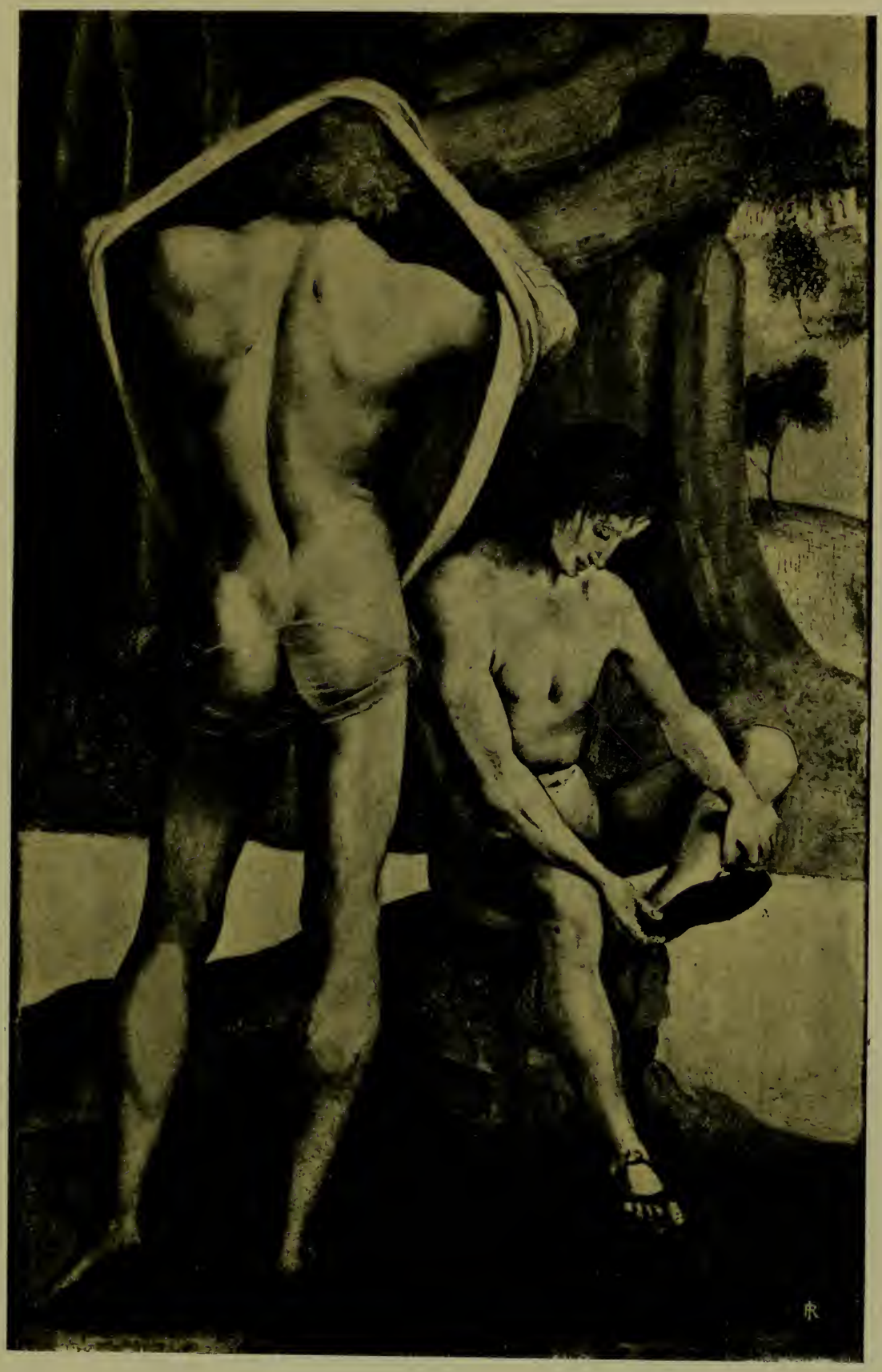
84. — Firenze - Galleria dell'Accademia - *La Crocifissione*
Bottega del Signorelli.

Fot. Anderson.

85. — Londra - National Gallery - *La Natività* - Bottega del Signorelli.

Fot. Anderson.

86. — Firenze – Galleria degli Uffizi – *La Madonna col Figlio*
Bottega del Signorelli.



Fot. Anderson.

87. — Richmond – Galleria Cook – *Frammento di un battesimo*
Bottega del Signorelli.

Fot. Anderson.

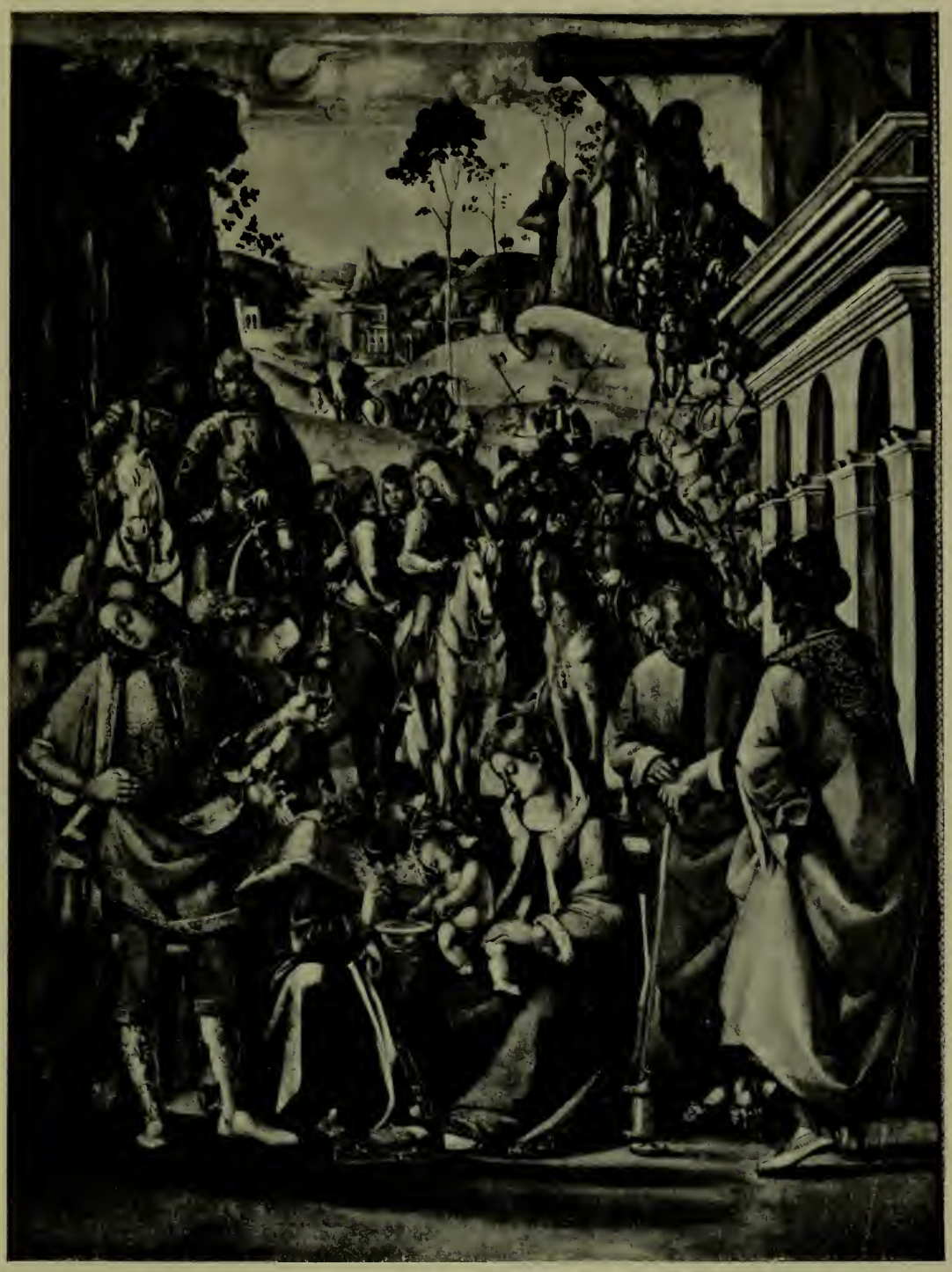
88. — SANSEPOLCRO - Galleria Civica - *I SS. Eligio e Antonio abate*
Bottega del Signorelli.

Fot. Alinari.

89. — Sansepolcro - Galleria Civica - *La Crocifissione*
Bottega del Signorelli.

Fot. Anderson.

90. — Firenze – Galleria dell'Accademia
La Madonna col Figlio in trono e Santi – Signorelli e aiuti.



Fot. Alinari.

91. — Parigi – Museo del Louvre – *L' adorazione dei Magi*
Seguace del Signorelli.

Fot. Alinari.

92. — Parigi - Museo del Louvre - *Frammento* - Seguace del Signorelli.

DATE DUE

JUN 06 1997

DEMCO, INC. 38-2971

3 1197 00149 6360